المكتبة الثقافية

الحرية والمسرح

نهاد صليحة

المكتبة الثقافية
٤٧٤

الحرّية والمسرح

د. نهاد صليحة



١٩٩١

الاخراج الفنى :

جرجس ممتــاز

شـــهادات

• الشيء الوحيد الذى تعلمنـــاه ، طول عمرنا هــو الخوف ·· لقد اتقناه اكثر مما اتقنا العيش ·· تعلمنا كيف نبقى مذلين محتقرين ·· الخــوف من الجيش ومن الشرطة ومن الموظفين ومن الشرطة السرية ومن العسس ومن جهلنا بالقوانين ، طوال عمرنا لم نسأل عن شيء ، كنا دائما ننفذ الاوامر ونسمع بأعمال الآخرين ···

والمشكلة انهم فى كل مرة يجعلوننا نعتقد اننا نريد الأمر واننا نحن الذين نصنعه ·· وبغتة يصبح فى يدى

سيف ، وتحت هذا السيف وطن أنا مسئول عنه وعن حمايته ٠

كيف سأحميه ؟ مسئولية كبرى لم اتعلم حملها ، انها ستكسر ظهرى » ٠

ممدوح عدوان

محاكمة الرجل الذى لم يحارب(١)

« لو اننا اعتقنا الناس جميعا ٠٠ ومنحنا كلا منهم شبرا فى ارض ٠٠ وازلنا أسباب الخوف لحجبنا الشمس ـ اذا شئنا ـ بجنود يسعون الى الموت ليذودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها : الحرية ـ شبر الأرض ٠٠ وماء النبع ٠٠ قبر الجد ٠٠ وأمل الغد ٠٠ وضحكة طفلة تلهو فى ظل البيت ٠٠ وذكرى حب ٠٠ وقبة جامع ٠٠ أدوا يوما فيه صلاة الفجر ٠٠ بأوجز كلمة عظمة أمة » ٠

محمود دياب

باب الفتوح(٢)

« ليتنى أعرف صيغا للكلام لا يعلمها أحد وأمثالا غير معروفة أو أحاديث جديدة لم تذكر من قبل ، خالية من التكرار للكلام الذى قيل منذ زمن بعيد مضى وهو ماتكلم به الأجداد ٠ لقد تحدثت بحسب مارأيت مبتدئا بأقدم الناس الى أولئك الذين سيأتون بعد ٠٠

ان مرضى لثقيل وطويل ·
والرجل الفقير ليس له حول على نفسه ولاقوة ليتخلص ممن هو اشد باسا ·
وأنه لمن المحزن ان يستمر الانسان صامتا عن الأشياء التى يسمعها ···
وانه لمؤلم ايضا ان يجيب الانسان الرجل الجاهل ·
فلمن أتكلم اليوم ؟
لمن أتكلم اليوم ؟

(بردية مصرية قديمة من العهد الاقطاعى)

نجيب سرور

الحكم قبل المداولة(٣)

« تك · تلغراف ومستعجل · تتك تك ·
للفدائيين وثوار الشعوب الحرة · نقطة ·
فى فيتنام · كوبا انجولا · بوليفيا ·
شددوا الضغط على اعدائكم
نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال ·
والتحمنا بصفوف الثورة الكبـــرى على الامبريالية العالمية
ونحييكم » ·

الفريد فـرج

النار والزيتون(٤)

« انت تطمع فى كل ما املك · وتصادر حريتى فى وطنى · اصبحت عاملاً زراعيا اجيرا فى الأرض التى ورثتها عن اباء ابائى · وصار وجهى خطيئتى ودمى صار لعنتى · واذا صرخت من الألم فانا لا سامى · انا اعيش فى حقل الغام من القوانين والاجراءات العنصرية · يريدوننى أن اتلاشى فى صمت ·· وهنا يكمن المنى الفظيع » ·

سميح القاسم

كيف رد الرابى مندل على تلاميذه(٥)

« نعم انا كذلك · واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتبا نظرية عن الثورات والشعوب ·

واحد من الذين لم يكونوا فى قرية امامية · واحد من الذين يجترون الاحلام الوردية ·

وانى مثلهم · انظر كيف ارى الأشياء · انى هروبهم · انك هروبهم · اننا هروبهم · اننا الهرب ذاته ·· انى مسئول · انك مسؤول · كلنا مسؤولون · ما من احد يستطيع ان يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية » ·

سعد الله ونوس

حفلة سمر من اجل ٥ حزيران(٦)

« مهو واحد من الاتنين ‥ يابنخلى البنت تطلع على المسرح وتشتغل ‥ تساعدنا وتجيبلنا الضو ‥ يا منتزل البنت وبنحافظ على اسس حضارتنا وبنضل قاعدين فى العتمة لميت الف سنة » ‥

فرقة بلالين بالأرض المحتلة

العتمة(٧)

« سعيد : ماعلى النسوة يا أخت جهاد
ماعليكن جهاد يا أخية

زينب : اننا وا أسفا لانشهر السيف ولانملك غير الكلمات
ليتنا كنا تعلمنا افانين الطعان
فلجاهدنا اذن بالسيف ‥ بالرمح ‥ بشىء
يا اخى غير اللسان »

عبد الرحمن الشرقاوى

الحسين ثائرا(٨)

حقولنا لا تعرف الجوارى
وكل من فى الريف ـ
من امهات أو بنات ـ عاملات ...
أجل ! شقيقات كفاح شامخات !

محمد عنانى

الغربان(٩)

« قد يكون ملفى قد احترق حقا ··· ولكننى انا ايها السادة غير قابل للاحتراق أبدا ··· غير قابل للموت · غير قابل للنفى · غير قابل للاحكام الغيابية · قل لهــم بأننى غير قابل الا لشىء واحد فقــط وهو أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة » ·

عبد الكريم برشيد

الناس والحجارة(١٠)

١ ـ مدخل : مفهوم الحرية

ان أى حديث عن المسرح عامة ، وعن المسرح العربى خاصة لهو فى حقيقة الأمر حديث عن الحرية ، فاذا كانت الحرية فى المفهوم السيكولوجى البروجسونى (نسبة الى الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون) ترتبط بفكرة الخلق او الابداع(١١) واذا كانت مهمة الانسان فى الفكر الماركسى أيضا « انما تنحصر فى القيام بعملية ابداعية مستمرة ، الا وهى عملية التحرر »(١٢) ، فان الابداع الفنى فى شتى المجالات يصبح بصورة منطقية ابلغ تجسيد للحرية ٠ واذا كانت عملية الابداع الفني فى الشعر والرواية تمثل ممارسة فردية لعملية التحرر ، فان الظاهرة المسرحية الحقيقية هى

فى جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة ٠

لقد وصف الكاتب الكبير جبرا ابراهيم جبرا المسرح بانه « مدرسة الشعب » ، ثم مضى ليسأل : « ولكن ما الذى لدى المسرحيين أن يعلمونا اياه بالضبط ؟

وما الذى نريده من المسرح ؟ هل نريد ان نتعلم ام نريد ان نفتتن ؟ ٠٠٠

انتعلم ام نحلم ، أم نضاعف طاقة الحياة فى شراييننا ، ام كلها معا ؟ » ٠

ويجيب جبرا على سؤاله قائلا ان المسرح « وسيلة للمزيد من المعرفة ، مع مزيد من الحياة ولاسيما اذا استطاع فى خاتمة المطاف ان يقول لنا انه الوسيلة التى صنعتها أجيال من عباقرة الرؤيا ، لوضعنا فى قلب الوجود الانسانى ، مع كل معضلاته وأحلامه »(١٣) ٠

ان جبرا ابراهيم جبرا يكتب النقد كشاعر فتتردد فى فضاءات مقاله الجميل « المسرح : الوجود والحلم » أصداء من عبارات شكسبيرية عديدة تشبه الحياة بالمسرح تارة وبالحلم تارة أخرى ، وهمهمات من دفاع شيلى عن الشعر ومن قبله دفاع شاعر آخر عن المسرح هو سير فيليب سيدنى ، ومن قبلهما الشاعر هوراس ٠ لكننى رغم سحر البيان وشاعريته اجدنى فى موقف الطالبة التى تود أن

تطرح على استاذها وعلى القارىء اجابة بديلة مخالفة لتلك التي قدمها ٠

ان خروجنا « المراسيمى فى الليالى من الدار ، حيث الراحة والتليفزيون ووسائل التسلية الى مكان يسمى نفسه مسرحا نخالط فيه جماهير من الناس لانعرفهم ، لرؤية ممثلين يتحاورون ويتحركون ضمن نطاق خمسين أو ستين مترا مربعا »(١٤) هو فى يقينى ثورة مقنعة على الواقع فى عملية تحرر جماعية ٠

ويتطلب اكتمال الاجابة هذه أن نتوقف قليلا عند مفهوم الحرية اولا ، ثم نرصد تطابقه مع مفهوم الفعل المسرحى ٠

١ ــ ١ : الحرية بين « الحالة » الذاتية ، و « الفعل » الجماعى :

« ليس لكلمة حر معنى واحد » كما يقول محمود زيدان الذى يمضى ليرصد ستة من أهم معانيها تمثل قسمين متمايزين : الأول يرى فى الحرية « حالة » والثانى يرى فيها « فعلا » فتعريف الحرية بانها « احساس ذاتى عميق يدركه كل منا باستبطان او ٠٠٠ وعى مباشر بأن لدينا قدرة على الاختيار » او بانها « تحرر من الشهوات أو ٠٠٠

قدرة على ضبط النفس » أو « غياب الاضرار والقهر » يدخل تحت باب الحرية كحالة ، بينما تندرج معانى « الفعل الحر » الذى « لا علة له » أو الذى « يستحيل التنبؤ بـه قبل حدوثه » أو الذى يتمثل فى « تحقيق هدف أو غايـة عن وعى وشعور » تحت باب الحرية كفعل(١٥) ٠

وقد عرض زكريا ابراهيم فى كتابه مشـــكلة الحرية للتحولات الفلسفية العديدة فى تفسير مفهوم الكلمة فى الفكر الغربى والاشتراكى والاســـلامى على مر التاريـخ ورصد حركتها الدائبة بين الجبر والاختيار ، بين القدرية والارادة الانسانية ، بين الحراكة الذاتية والحركة الاجتماعية بين الحالة السيكولوجية والفعل الاجتماعى ، وانتهى الى تأكيد طبيعتها الجدلية مهما اختلفت تعريفاتها ، فالحرية كلمة لايتحقق معناها الا حين تنتظم فى ثنائية متعارضـــة حدها الآخر هو الضرورة أو العبودية ٠

واذا كان معنى الحرية لايتحقق الا فى علاقته بنقيضه ، ولا تتخلق ملامحة الا فى ذلك الفضاء الجدلى بين ضدين ، أجدنى اتفق مع الرأى القائل بأن الحرية « ليست سوى المسار الكائن بين « الواقع » ـ le réel ، و « القيمة » la valeur لأنها هى التى تضع فيما بين هذين الحدين مايمكن تسميته بالممكن le possible ، والممكن هو الذى يضع الواقع موضع السؤال لكى يلـــزمه فى النهاية بأن يتطابق أو يتحد مع القيمة ، وعلى ذلك فان على الحرية

أولا أن تحيل الوجود الى امكان ، لكى تعود فتحيل الامكان الى وجود »(١٦) ٠

الحرية اذن طريق سفر وانتقال من حالة الى حالة ، أو قل انها صراع « الوعى الموجود تجريبيا على مستوى السلب » مع الوعى الممكن الذى « ينشأ من الوعى الفعلى ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل »(١٧) ٠

ولأن الحرية صراع ، وحوار دائم مع الواقع يسعى الى التغيير ، لا يستقيم أن نصفها بأنها « هبة فطرية » أو « ملكة موروثة »(١٨) ــ أى حالة أو واقعة ــ فالحرية ، كما يؤكد زكريا ابراهيم ــ « هى فعل أو عملية operation قد تكون كلمة « تحرر » liberation أصدق تعبير عنها »(١٩) ٠ فهى « سعى ثورى وراء الممكنات ، وجهد متواصل من أجل العمل على تحقيقها »(٢٠) ٠

واذا كان أى فعل انسانى مشروط بوجود محيط زمانى ومكانى فان الحرية كفعل تشترط موقفا اجتماعيا كمسرحها أو فضاء وجودها ٠ فالحرية « لاتخلق اختيارها ابتداء من لاشىء ، بل هى تندمج فى موقف أصلى تقبله وتتداخل معه» أى تجادله وتصارعه وتشتبك معه و « لاتمارس نشاطها الا ابتداء من ذلك الموقف ٠٠٠ فالحرية تلاق ، وانتقال ، وتبادل بين الخارج والداخل ، أو هى بالأحرى حوار متصل ، واتصال مستمر مع الأشياء ومع الآخرين »(٢١) ٠

ولما كانت الحرية فعل صراع وحوار مع موقف أصلى في سياق اجتماعى متعين ـ أى « حرية مجاهدة »(٢٢) فهى تتصل اتصالا وثيقا بالتاريخ ٠ ويؤكد الفكر الماركسى على مفهوم الحرية باعتبارهــا « تجربة اجتمـاعية أو حركة تاريخية »(٢٣) ويرفض اعتبارها أمرا يخص الذات وحدها « بل هى مسألة اجتماعية واقعيــة تخص الحياة العينية للانسان باعتبارها دراما حية تنشأ بين الفـرد والعــالم المحيط به »(٢٤) ٠

وفى ضوء ماسبق نسـتطيع أن نخلص الى تعريف للحرية عناصره :

١ ـ موقف أصلى واقعى فى سـياق اجتمـاعى انسانى ٠

٢ ـ فعل صراع وجدل وحوار مستمر ومتحول مع هذا الموقف ٠٠

٣ ـ التغيير كحصيلة الحرية على المسـتوى الذاتى والاجتماعى والتاريخى ٠

١ ـ ٢ : الفعل المسرحى فعل تحررى

ولا يخفى على القارىء أن هذه العناصر هى ذاتهـا عناصر الدراما والتجربة المسرحية أثنـاء العرض ، فكل

نص مسرحي ـ أيا كان نوعه ، وســـواء أكان تقليديا أم تجريبيا ، قديما أم جديدا ، يشتمل على موقف مبدئي يفجر صراعا وحوارا ـ حتى ولو كان حوارا مع النفس أو الأشياء كما هو الحال فى المونودراما أو مسرح العبث ، أو مع الجمهور كما هو الحال فى الدراما الشعبية ـ وفى كل الاحوال يفضى الحوار الى حركة وتحول وتغيير مادى أو معنوى فى الشخصية أو الجمهور أو كليهما معا · وفى تجربة العرض المسرحى الحـــى يمثـــل التقاء الجمهور بالمؤدين الموقف الأصلى الذى يحمل سياقه التاريخى فى المعمار المسرحى والتقاليد المسرحية المألوفة ـ ان وجدت ـ وتوقعات المتفرجين ، بل وملابسهم ، وصـــورة العالم المطبوعة فى عقولهم التى تنتظم أفكارهم عن الدين والاخلاق والتنظيم الاجتماعى والاعراف وقواعد الحديث والسلوك عموما ، وما الى ذلك · وفى كل تجربة مسرحية حقيقية يفجر موقف اللقاء هذا درجة من المعارضة والصراع بين صورة العالم التى يتبناها العرض وصورة العالم فى ذهن المتفرج ، وقد ينتهى الصراع الى تغيير الوعى بدرجـــات متفاوتة تتراوح بين الخلخلة أو التنوير الكامل ، وقد ينتهى بأن يقذف الجمهور الممثلين بالطماطم والبيض من شـــدة الغضب ـ كما حـــدث للداديين ، وهذا أيضـــا نوع من التنوير ·

ان صورة أو استعارة العرض المسرحى تفرض نفسها على الخيال كلما تأمل الانسان مشكلة الحرية ، وقد الحت

على ذهن زكريا ابراهيم طوال تناوله لها كما يتبين من تردد العديد من المصطلحات الدرامية فى الفقرات التى اقتطفتها من كتابه والتى فضلت أن أوردها فى كلمات المؤلف بدلا من اجمالها وتلخيصها حتى يتبين القارىء مدى تشابك مفهوم فعل التحرر فى خيال الكاتب مع مفهــــوم الفعل الدرامى ٠ ويبرز هذا الاشتباك على سطح الوعى فى مناطق عدة ، فقرب نهاية الكتاب يضيف المؤلف الى عناصر تعريف الحرية السابق ذكرها عنصر « التوتر الدرامى » فى موقف الصراع اذ يقول : « ان موقف الذات الانسانية فى الكون لابد بالضرورة أن يكتنفه شــــىء من القلق ، والتوجس ، والانشغال ، كأنما كتب على الحرية أن تظل فى جهاد مستمر وصراع متواصل ٠ « ثم نجده يشير الى الانسان بعبارة « الشخصيات الانسانية » التى تحيا فى « عالم مرن مفتوح دائب التحول » وكأنه يتحدث عن شـــخصيات درامية أو مسرحية فى سياق مسرحى وبعدها يصـــرح باســـتعارته قائلا :

« وهكذا نرى أن فلسفة الحريــة تجعـــل من الوجود الانسانى « دراما » تفاؤلية يسودها جـــو من الصـــراع والمجاهدة ، ولكنه جو لا يخلو من نبل وعظمة وجلال »(٢٥) أى جو يقترب من اجواء عالم التراجيديا ٠

ان التعريف الذى تبنيته للحرية بعناصره الســابق ذكرها يكاد يوحد ــ عبر جسور هذه العناصر ــ بين فعل

التحرر والفعل المسرحي · ولكن ، هل كل فعل مسرحي هو فعل تحرري ؟ وماذا عن التكريس والتدعيم الذى يمارسه المسرح أحيانا فيما يقال ؟ وهل يتساوى المسرح التقليدى مع المســـرح الملحمى مثــلا ؟ أو مســـرح الحكواتى أو الاحتفالية ؟ ان الاجابة على مثل هذه الأسئلة تتطلب منــا وقفة نتأمل فيها مفهوم المسرح ·

٢ ـ مفهوم الظاهرة المسرحية

ان الفرضية المحورية التى يتبناهـا هذا البحث ، ويحاول اثباتها أو على الأقل الدفاع عنها ، هى أن الظاهرة المسرحية ـ كما تتحقق فى العروض الحية ، أيا كان نوعها، وبعيدا عن النصوص والنظريات والكتب ـ تمثـل فى جوهرها عملية تحرر جماعى (نسبى) تسـتهدف ، فى أضعف حالاتها وأكثرها رجعية وردة ، « خروجا » مؤقتا عن حدود الواقع قد يفضى ـ حين يشتد ساعدها ـ الى خلخلة البنية الاجتماعية الموروثـة والسـائدة ، فيمهد للانطلاق من « حدود الكائن » الى « الممكن » (فى عبارة عبد الكريم برشيد الموحية) وذلك على مسـتوى الوعى الفردى وفعل التغيير الثورى الجماعى .

٢ ـ ١ : مفهوم الابداع

ونحو اثبات هذه الفرضية لنبدأ برفض خرافة الابداع الكامل ـ بمعنى الانشاء المقصود لدلالة محددة من عدة عناصر (لغوية أو غيرها) توجد فى الحياة ، ويتم تغيير وتحوير معانيها عن طريق انتظامها انتظاما واعيا فى مركب جديد • ولنجرب تعريفا جديدا للابداع باعتباره مشروع انتاج دلالة ارادى ، مشروط بظروف الانتاج والاستهلاك يفرز دلالة مركبة ، تتخطى ارادة الكاتب الواعية نتيجة اصطدامه واصطراعه مع انظمة ادراكية اخرى مبنية فى اللغة وفى انسقة العلاقات الدالة فى المجتمع • ولنضرب مثالا : لنفترض أن كاتبا تربى فى الصعيد وأرقته فكرة جرائم الشرف فحاول مقاومتها بالقلم ، وكتب رواية أو قصة تصور جريمة من هذه الجرائم • ولنفرض انه ذهب بها الى ناشر فاشترط عليه أن يضع على الغلاف صورة مثيرة لزيادة المبيعات ، وحتى تصل رسالته الى الناس ، يقبل المؤلف • ماذا يكون من أمر رسالته اذن ؟

أولا : لن تصل رسالته الى جمهوره الحقيقى ـ اى الذى قصده ـ لأن مرتكبى جرائم الشرف معظمهم من الأميين •

ثانيا : لن تصل رسالته الى القارىء الذى سيشترى الكتاب لغلافه الفاضح ، فهذا النوع من القارىء سيعبر أمواج النقد الى جزر مواقف الجنس والعنف التى يصورها الكاتب ٠

ثالثا : وما ادراك أن المؤسسة النقدية في مجتمع هذا الكاتب الخيالى ، ومعظمها من الرجال الذين تشربوا النظرة السلفية الى المرأة كمتاع - « كجوهرة مصونة أو درة مكنونة » ، والذين اعتادوا الاحكام المخففة فى هذه الجرائم من جانب القضاء - ما أدراك أن المؤسسة النقدية الاخلاقية النزعة بدرجة كبيرة لن تشوه رسالة الكاتب وتصورها كتحذير من عاقبة الشك مثلا - على نهج تحذير اياجو لعطيل من الوحش ذى العيون الخضراء - أو كتحذير للنساء من التحرر والسفور الذى قد يثير شكوك الأزواج مثلا ٠

رابعا : وهذا هو «الأدهى» ٠٠ ماذا لو تحول هذا الكتاب الى فيلم سينمائى تجارى ؟ أو مسلسل تليفزيونى ؟ فى الحالة الأولى لن ينجو من الاثارة الرخيصة ويكفى أن نذكر أن فيلم المغتصبون الذى تناول حادثة واقعية بدعوى النقد والاصلاح والتحذير قد حول هذه المأساة الحقيقية الى دغدغة حسية عنيفة وكأنه يدعو للاغتصاب ٠ اما فى حالة

المسلسل التليفزيونى فسوف ينقلب الكتاب الى ميلودراما تمتلىء بالعويل والمواعظ دونما مواجهة حقيقية للمشكلة ، وهى النظرة الشرقية الى المرأة ·

خامسا : والى جانب اخطار السوق الأدبى ما ادراك أن الكاتب نفسه الذى نشأ فى ثقافة تشربت لغتها النظرة الدونية الى المرأة حتى غدت اكبر اهانة لرجل أن يوصف بأنه « مره » ــ رغم ماتصنعه النساء الآن فى الأرض المحتلة ورغم أن كل رجل هو ابن امرأة ــ ما ادراك انه لن يقع فى شراك هذه الايديولوجية ولن تنضح لغته بتعاطف خفى مع الجريمة رغم رفضه الواعى لها ، أو أنه لن يسبغ على مواقف الجنس والعنف السادى عنايته الأدبية الفائقة ؟

ان الكاتب اذ يشرع فى تنفيذ مشروعه الأدبى لايلبث أن يكتشف أن ما أراد التعبير عنه قد اصطدم بالأيديولوجية والقوى ، وهكذا قد يسعى العمل الأدبى الى الافصاح عن معنى من المعانى بينما تدفعه الايديولوجيا الى الافصاح عن معنى مخالف ، وفى هذا التناقض ذاته تكمن قيمة الأدب التنويرية فى ايقاظ الوعى · فاذا كانت وظيفة الأيديولوجيا هى انتظام التناقضات التاريخية فى وحدة خيالية فان العمل الفنى يجعل الأيديولوجيا تفضح تناقضاتها باثارة فجواتها وكشف حدودهـــا وتعرية حقيقتها كبناء وهمى يعتمد على العنف والاغفال(٢٦)

٢ ـ ٢ : مفهوم حرية المسرح

واذاكان دور الادب كما يقول ماشيرى هو فضح مغالطات وتلفيقات الايديولوجيا عن طريق تحاوره مع الواقع فان المسرح ـ باعتباره نشاطا جماعيا يستخدم لغات عدة ـ يلعب دورا اخطر فى زلزلة الايديولوجيا وكشف الواقع ـ وذلك وان لم يشأ ، وحتى رغم انفه • ففى الفترات التاريخية التى تم فيها اخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة بصورة تامة ، كما حدث فى انجلترا فى عصر عودة الملكية لعب المسرح دورا هاما ـ رغم انفه ـ فى تعرية ايديولوجيتها المهيمنة فتجد كوميدياته الواقعية الاباحية التى تتناول السلوك تحاور وتجادل دراماته البطولية المتشنجة ، المتشدقة بالمثل والمبادىء ، وكانها تقدم تعليقا ساخرا لاذعا على زيفها(٢٧) •

ان حرية المسرح لاتكمن فى السماح لفرد او مجموعة بالقول والفعل من جانب المجتمع أو المؤسسة الحاكمة ، بل فى الطبيعة الثورية التى تميز ظرف تحقيق مشروع العرض المسرحى نفسه • فاذا كانت الايديولوجيا هى توحيد خيالى لعناصر العالم وظواهره المتناقضة فى قول ماشيرى ، واذا كان مايسمى « بالحقيقة الاجتماعية والاخلاقية » فى قول فد جنشتاين يتم تحديده بالاتفاق الاجتماعى الضمنى

(الذى هو فى الواقع اتفاق فى انماط الحياة لا فى الرأى الواعى)(٢٨) فان « الحقيقة » أو « الايديولوجيا » تتعرض لاقسى اختبار فى المسرح نظرا لتعدد لغاته وعناصره (أى تنوع علاقاته) وطبيعة نشاطه الجماعى الآنى التى تعرض العقد المؤقت بين المتفرج والمؤدى بالتعاون لتحقيق العرض كما تعرض الايهام الدرامى ان وجد ، وكذلك هدف أو قصد القائمين على العرض (الذى ينتظم كل علاقاته فى حركتها وتحولاتها واشتباكاتها) للتكسير فى أى لحظة :

فالمتفرج قد يضحك فى لحظة ماساوية ـ كما حدث فى عرض مسرحية عطيل مثلا فى القاهرة فى أول الستينات فتوقف حمدى غيث عن الاداء ووبخ المتفرجة التى ضحكت وانسحب غاضبا ، والممثل قد يخرج عن المسار المرسوم المسبق المتفق عليه عامدا أو دون عمد فيحدث تحولا فى العلامات كلها ، بل والنسق الدلالى للعرض كله فيبث رسالة مخالفة للرسالة المقصودة •

لقد تنبه النقد فى القرن العشرين للطبيعة الثورية للابداع الفنى باعتباره خروجا منظما على الانسقة العلامية المألوفة ، فاذا كان «احلال ضرب من ضروب الكلام محل الآخر يعنى ببساطة ـ القيام بثورة فى المجتمع » كما يقول السيد ياسين(٢٩) فان « قصيدة ماقد تتسبب فى ظهور جمهورية الى الوجود» كما قالت الروائيةفرجينياوولف(٣٠) وقد كان الناقد الروسى ميخائيل باختين من أوائل النقاد

الذين تنبهوا الى علاقة اللغة بالايديولوجيا ـ وذلك قبل ميشيل فوكوه بزمن بعيد و ناقش علاقةالمعنى«بموقفالكلام» وعلاقة « الخطاب » بالسلطة ، وطبيعة اللغة كحقل صراع ايديولوجى ، وانتهى الى تأكيد قدرة « الرواية » المكتوبة (باعتبارها حقلا لغويا متنوعا يجمع ضروبا من «الكلام» تنتمى الى سياقات اجتماعية مختلفة) على خلخلة الايديولوجية الحاكمة ، وتعرية طبيعتها « المصنوعة » ، وفضح تناقضاتها وزيفها(٣١) ٠

واذا كان الأدب المكتوب ـ اى الذى يستخدم نوعا واحدا من العلامات ، وهو العلامات اللغوية ، يمثل ثورة ، فما بالك بالمسرح الذى ينشط على عدة مستويات علامية ؟ ان طاقة الثورة التى يمثلها الابداع فى القصة أو الرواية المكتوبة تتضاعف مرات ومرات فى حالة المسرح خاصة وأن الاشتباك العلامى الكثيف ـ الذى يمثله العرض ـ يتم فى اطار « موقف حوارى » مادى حاضر ملموس ، هو موقف تواجد الجمهور والمبدعين فى مكان واحد فى عملية جدلية لفترة زمنية محددة فالمسرح يتفرد بأسلوب انتاجه واستهلاكه الجماعى المرحلى الذى لا « يغرب » المنتج الفنى عن مبدعه أو عن ظرف انتاجه المادى ، والذى يحول المستهلك الى طرف ايجابى يشارك فى عملية الانتاج ٠ ولأن المسرح هو وجود الـ « نحن » فى « الآن » و « هنا » ـ كما يقول عبد الكريم برشيد ، دون وسيط ، فى موقف

حوارى مادى ، فهو يتميز بقدرة فائقة على « التفكيك »
اى اظهار العلاقة بين « الخطاب » الفنى ، وشروط انتاجه
المادية ، فالتفكيك (Deconstruction) كمـا يعرفه
ويمارسه النقـــاد التفكيكيون يختلف ويتميز عن التحليل
والنقد بتلامسه مع الابنية الصلبة والمؤســسات المادية ،
ولايكتفى بتناول أنواع الخطاب أو اشكال المحاكاة الدالة(٣٢)
فهو يرفض ان ينظر الى الفن نظرة مثالية وكان الابداع
« يتم فى الهواء ·· وكان المبدع مخلوق اثيرى لاجسد له »
كما قالت فرجينيا وولف ساخرة(٣٣) ، ويدرك أن الابداع
كنشاط انتاجى يرتبط بالمحيط المادى ـ بصـــحة المبدع
وظروفه المادية ، بل والمكان الذى يحيا فيه ، كما يرتبط
أيضا بالمؤسسات الحاكمة والرقابية ونظام الأسرة ·· الخ ·
ان الانسان يستطيع ان يغلق على نفسه حجرة ويستغرق
فى رواية تنسيه عالمه ، بل وجسده نفسه . ولا يتطرق ذهنه
ابدا الى مؤلف الكتاب أو ظروف انتاج الرواية اللهم الا
اذا لفتت رداءة الورق المطبوع مثلا نظره الى فقر المؤلف
أو الناشر · لكن الانسان فى المسرح يعى فى كل لحظة
جسديته من خلال تلامسه مع الجالس الى جواره كما يعى
جسدية الممثلين ويستطيع بنظرة ان يعى ميزانية العرض
من خلال الملابس والديكور ، كما يعى وجود المؤســسة
الرقابية فى جنود الأمن الذين يلقاهم على باب المسرح ،
وقد يذكره انقطاع التيار الكهربائى مثلا بالحالة الاقتصادية

العامة ، وقد يتنبه الى قلة عدد النساء بين الجمهور فيتذكر العادات والتقاليد التى تكبل حركة المرأة ، ويستطيع من ملابس الجمهور أن يحدد مواقعهم الاجتماعية ودرجة ثرائهم أو فقرهم ، وقد يفيقه من الاستغراق فى العرض صراخ طفل رضيع فيأسى لحال الاطفال فى بلاده ، فالانسان فى المسرح لايعايش تجربة جمالية فقط ـ بل يعيش تجربة اجتماعية تفكيكية تشحذ وعيه ـ حتى فى المسرح التقليدى ٠

٣ ــ حرية المسرح واستراتيجيات القمع

تتمثل حرية المسرح ــ كما ذكرت من قبل ــ في قدرته على خلخلة رؤيتنا الموروثة والمعتادة للعالم ، وعلى تحدى الايديولوجية السائدة · وقدرة الخلخلة هذه لاتتعلق بارادة الكاتب أو المخرج أو الممثلين ، أو حتى الجمهور ، بل هى شرط مبدئى لوجود الظاهرة المسرحية وذلك لأن الظاهرة المسرحية ذاتها وليدة الخلخلة ــ فهى الابنة غير الشرعية لأى نظام اجتماعى · انها تولد دائما خارج النظام ــ اذ لم يحدث ابدا ان قرر نظام انجاب الظاهرة المسرحية فالانظمة بطبيعتها تدرك أن المسرح قوة مناوئة ، كذلك فالمسرح ــ شأنه فى ذلك شأن الأشكال الفنية الأخرى ــ لا ينشأ أو يتطور « بقرار فوقى » ، بل يأتى « حصيلة لتطور مجمل

الواقع الثقافي من خلال ارتباطه بحركة الواقع الاقتصادى ككل بجميع جوانبه ومعطياته التاريخية » ـ كما يذهب جلال فاروق الشريف(٢٤) ·

٣ ـ ١ : نظرة عامة الى استراتيجيات القمع

ان الظاهرة المسرحية لايخلقها النظام المستقر الجامد ابدا ، بل تولد دوما من رحم فترات الانتقال والتحول التاريخى · وحين تولد الظاهرة المسرحية وتبدأ فى مشاغبة النظام وتحديه يبدأ النظام فىمقاومتهاومحاولةتكبيلهاوتقليم أظافرها أو قد يرى فى صالحه استئناسها وتبنيها لتدعيمه، وهو يستخدم في ذلك اغراءات عدة ليس اقلها شأنا عبارة « المسرح المحترم » ـ اى الذى يحترمه الوجهاء وأصحاب الهيمنة لأنه يحترمهم ولايمس مصالحهم · وتتنوع سياسات مقاومة الظاهرة المسرحية من قبل النظام السائد من عصر الى عصر ويمكننا تلخيصها فيما يلى :

١ ـ الحصار الاقتصادى والادارى (ضغط المعونات ـ رفع الضرائب ـ منع تراخيص الممارسة أو بناء المسارح ·· الخ ··)

٢ ـ الحصار الرقابى المعلن والخفى باسم الدين أو الأخلاق العامة أو مصلحة الجماعة السياسية ٠

٣ ـ الحصار الاعلامى الذى يتخذ شكل التعتيم ٠

٤ ـ الحصار النقدى الذى تلعب فيه المؤسسة الأدبية والاكاديمية والتعليمية دورا هاما والذى يتخذ شكل الاحتواء والتزييف عن طريق خلق أطر نظرية لتفسير الظاهرة المسرحية وتقييمها بحيث يأتى التفسير والتقييم مدعما للنظام ، فتحيط النظرية النقدية الظاهرة المسرحية بجدار سميك من « الكلام » الذى يخفى طبيعتها الثورية ـ كما فعلت نظرية أرسطو بالمسرح اليونانى ، ثم تبدأ فى الحديث نيابة عن العرض لتطرح صورة زائفة عنه ٠ ويحضرنى الآن مشهد من مسرحية العتمة لفرقة بلالين بالأرض المحتلة أود أن أصفه للقارىء فهو يمثل فى تصورى أبلغ تشبيه لموقف النقد ونظرياته أحيانا من المسرح ٠ فى هذا المشهد تصيح ناديا ـ مهندسة الكهرباء ـ فى خطيبها الذى يرفض ان تصعد الى المسرح لاصلاح جهاز الاضاءة لأنها امرأة : « خمس سنين طلعوا عيشتى وأنا اتعلم ، بتقدرش تغمض عينك عن كل هالاشياء وتشوفنى بس ٠٠ ست بيت محطوطة بكيس نايلون بتشوف الدنيا بس مالهاش اتصال معاها »(٣٥) ٠٠ وبعد كلماتها هذه تتحول المسرحية من المستوى الواقعى الى المستوى التعبيرى ، فنرى ناديا

داخل كيس من النايلون ، ويبدأ خطيبها فى الحديث بلسانها ووصف رضاها وسعادتها ، بينما تحرك يديها داخل الكيس لتبدى اعتراضها على كل مايقوله هانى دون ان يصلنا صوتها ·

٥ ـ وكما تحاصر المؤسسة المرجعية ناديا داخل الكيس ، تحاصر التكنولوجيا الآن الظاهرة المسرحية وتحاول تعليبها ـ أن سياسة ميكنة المسرح وتعليبه تمثل فى تصورى أخطر سياسة حصار وتحجيم واجهتها الظاهرة المسرحية حتى الآن · وقد ظهرت سياسة الحصار الجديدة هذه فى القرن العشرين ، فى عهد الفيديو والتليفزيون والتكنودراما · ورغم دفاع مارتن اسلن الشهير عن الدراما المعلبة ووصفه للمسلسلات التليفزيونية بأنها الملاحم والسير الشعبية الجديدة(٢٦) الا اننى أرى أن تعليب الدراما هو محاولة لاستئناسها وتزييفها ، فالدراما المعلبة هى دراما قلمت اظافرها ونزعت مخالبها الثورية ، فجوهر المسرح هو الحضور الاختيارى فى المكان ، وذلك لأن تحقق التجربة المسرحية مشروط ببقاء الجمهور والممثلين سويا لفترة متفق عليها · وقد يقرر انسان اذا لم يعجبه العرض أن يترك المكان فيمضى ، ولايستطيع أحد أن يمنعه (الا بالطبع هذا القرار الأخير الذى اتخذته بعض المسارح فى مصر بمنع مغادرة المسرح قبل انتهاء العرض بدعوى

الأمن ! واذكـــر اننى حين قـــررت مرة ممارســـة حقى الديمقراطى هذا ـ لأننى احسست أننى لا أشارك فى تجربة مسرحية بل فى حالة من الزيف والتدليس ـ خضت معركة حامية الوطيس مع جنود الأمن المركزى على باب المسرح ، واضطررت فى النهاية الى ادعاء المرض الشديد حتى انقذ بجلدى) • ان المسرح تجمع ديمقراطى يمارس الانسان فيه حريته فى كل لحظة ـ حرية الموافقة والاعتـــراض ، الاستحسان أو الاستياء ، التصفيق أو الصفير ، البقـاء أو الانصراف ، أو العمل الجماعى على ايقاف التجربة •• المسرح فى اصدق حالاته ـ أى المسرح الشعبى الجماهيرى ـ هو تدريب على الديمقراطية الحقة • قد يقول قائل ان مشاهد التكنودراما يستطيع ان يغلق جهاز التليفزيون أو الفيديو اذا لم يعجبه الحال ، أو ان يغادر قاعة العرض السينمائى ، لكن الوضع مختلف •• فانسحاب متفرج أو عدد من المتفرجين قد لايوقف عرضا مسرحيا •• لكنه رغم ذلك يؤثر فى مساره تأثيرا واضحا فهو يؤثر فى المتفرجين الباقين ويجعلهم يتساءلون ولو للحظة عن أســـباب هذا الانصراف وقد يكسبهم هذا نوعا من الشـــك فى جودة العرض فيبدءون فى رؤيته بمنظور نقدى جديد • والأهم من ذلك أن انسحاب المتفرج من عرض مسرحى يحدث تأثيرا سلبيا واضحا على الممثل وعلى التجربة كلها •• فالعرض المسرحى تجربة حية متغيرة تتجدد من يوم الى يوم ولايمكن

تكرارها ـ ان انسحاب أحد اطراف الحوار فى العرض المسرحى كفيل بايقافه ··· اما فى السينما ، فقد ينسحب كل المشاهدين دون أن يوقف هذا الفعل الشريط السينمائى الدائر فى ديمومة لاتاريخية،شبه ميتافيزيقية ، وسلطوية · الفيلم مجموعة من الصور الثابتة التى لايمكن ان ينالها التاريخ بأى تعديل أو تغيير أو تنالهــــا ارادة الجمهــور الحاضر ··· الفيلم هو اسطورة الثبات التى تتكرر من يوم الى يوم بعيدا عن واقع المتفرج الحى ، فالفيلم ينفى عن الدراما عناصر الـ « نحن » و « الآن » والـ « هنا » ، ويحيا مجازيا فى فضاء المطلق · لهذا تمثل الدراما المسجلة سلاحا من أسلحة التسلط،ولهذا تحظى الدراما التليفزيونية بالدعم المالى من قبل الأنظمة التى عادة مايخضع التليفزيون لسلطتها · فاذا كانت بنية التجربة المسرحية الحية تدرب الانسان على الديمقراطيــــة فان بنية مشـــاهدة الدراما المسجلة تعود الانسان على الطاعة والتلقى السلبى ، فهى بنية تعتمد على المسار الواحد للرسالة :

مرسل متلق

اما بنية التجربة المسرحية فهى بنية تفاعل ذات مسارين بين المرسل والمتلقى ، بنية يلعب فيها المتفرج دورا ايجابيا حتى فى العروض التقليدية ، فاذا كان الجمهور متراخيا هبطت حرارة العرض واذا تجاوب اشتعل العرض ، وهذا مايعرفه جميع الممثلين ·

ولأن بنية التجربة المسرحية تقوم على الفعل ورد الفعل الايجابيين وتدرب الجمهور على المشاركة الايجـــابية فقد حاولت الأنظمة من خلال المؤسسات الأدبية تحجيم مشاركة المتفرج فى انشاء العرض عن طريق ارساء فرضية «التقاليد المسرحية » وتحويلها الى قيمة شبه مطلقـــة حتى تحول جمهور المسرح الى جمهور سلبى مثل جمهور التكنودراما ٠

ومن الجدير بالذكر ان فكرة « التقاليد المسرحية » التى تقيد المشاركة بسلوكيات معينة وتعلى من قيمة « الصمت » و «التصفيق» عند صدور الاشارة من خشبة المسرح ـ أى تعلم « الطاعة » ـ هذه الفكرة لم تظهر الا حين بدأ المسرح نفسه يتحول الى شكل العلبة ، فارتبطت بمسرح العلبـة الايطالى ٠ ولانجد لها وجودا مثلا فى ازهى عصور المسرح حين كان كرنفالا شعبيا تؤمه كل فئات المجتمع ، وقد يحضر اليه الناس طعامهم وشرابهم ، بل وخمورهم،كما كان الحال فى المسرح اليونانى القديم ، ثم فى المسرح الاليزابيثى ٠ ففى عصر شكسبير الاليزابيثى كانت أقرب فئة الى منصة التمثيل هى افقر فئات الشـــعب الذين يشاهدون المسرح وقوفا ـ The Groundlings ـ اى الواقفـون على الأرض ـ وما ابلغها من كلمـــة ، فالواقفون على الأرض الملتحمون بالواقع هم رواد المسرح الحقيقيون لا هؤلاء المعلقون بين السماء والأرض فى علبهم أو بناويرهم ٠ وكان شكسبير يكتب لهؤلاء ولهذا عاش مسرحه حتى اليوم ٠ لم تظهـر فكرة التقاليد المسرحية التى تقيد المشاركة والاسـتجابة

الا حين تحول المسرح من الشعبية الى التبعية للاغنياء والسلطة فسادت القواعد الارسطية التى بالغ النقاد الكلاسيكيون فى تشديدها وأضافوا اليها قواعد اللياقة (Decorum) ، فالعنف مرفوض على خشبة المسرح كما هو مرفوض فى الحياة ، فالعنف طاقة تهدد استقرار الأنظمة ، ولايجب ان نخلط التراجيديا بالكوميديا ففى هذا خرق لهالة الجلالة التى تحيط بالملوك والامراء فى التراجيديا وامتزاج غير مطلوب بين عالم هؤلاء وعالم البشر العاديين الذين يسكنون عالم الكوميديا ، ولاينبغى ان نكسر وحدات الزمان أو المكان أو الحدث ، فالزمان تاريخ والتاريخ حركة وتطور وتحول فى المكان بينما كانت الأنظمة آنذاك تحاول تثبيت وتجميد حركة التاريخ ، أما تغيير المكان فيعنى الحركة والتواصل بين البشر ، والمثل الشعبى يقول « كل حركة بركة » ، لكن السلطات الرجعية تخاف حركة المواطنين فى المكان عادة وتفضل حد حركة الفرد فى مكان واحد ، ومن الأفضل أن يكون السجن ، منعا للتواصل والبركة · والحدث الأحادى الذى يحكى قصة الأمراء والنبلاء لاينبغى ان يجادله حدث فرعي يحكى عن الغوغاء ، وعلى الكاتب المسرحى الجيد فى رأى المؤسسة الأدبية الكلاسيكية أن يبدأ مسرحيته قرب النهاية ـ اى بعد ان انتهت كل الأحداث وانتفت تماما امكانية تحويل أو تعديل مسارها ، فنشهد الفاجعة ولانشهد

مقدماتها التاريخية التى تسرد علينا سردا مقتضبا ، فطرح الأحداث فى سياق تاريخى يتنافى مع فكرة الجبرية والقدرية التى تتبناها هذه الأنظمة · ولأن شكسبير كان كاتبا شعبيا فقد ضرب عرض الحائط بالقواعد الكلاسيكية ، بل وعرضها لاعنف نقد وتمزيق ساخر فى مسرحيته حلم ليلة صيف ·

لقد نشأت التقاليد المسرحية فى حضن مسرح العلبة الايطالية بهدف تحييد المشاهد وتدريبه على الطاعة ، وجاءت الدراما المعلبة الابنة الشرعية لمسرح العلبة هذا بايديولوجيته الواضحة ولهذا فاننى أرى خطرا مباشرا على الديمقراطية والحرية فى محاولة تهميش الظاهرة المسرحية، وتلك الدعوة المتزايدة الى الاكتفاء بالتكنودراما ، فهى دعوة تستهدف فى احد جوانبها الغاء فرص التجمعات الشعبية وحصار المواطنين فى بيوتهم - اى فى علب - ربما لتسهل مراقبتهم ، ثم حرمانهم من الطعام الطازج اى المسرح ، وتغذيتهم على المعلبات حتى يصيبهم الوهن فتسهل قيادتهم ، خاصة وأن التكنودراما تعودهم على التلقى الصامت والعزوف عن مغادرة البيت - أى عن الحركة - وتفقدهم تدريجيا الرغبة فى الحوار · ان علينا حين نسمع تلك النبؤات باختفاء المسرح فى القرن القادم ان نتذكر كلمات بريخت التى تقول : « ان التفكير بكتابة مسرحية أو اخراجها يعنى ··· اعادة تنظيم المجتمع ، اعادة تنظيم الدولة ، تعنى الاشراف على الايديولوجية »(٣٧) ·

٣ ـ ٢ : امثلة من تاريخ المسرح الغربى

كان المسرح دائما وحتى الآن مستهدفا من الأنظمــــة الرجعية وفى أزمنة الردة الفكرية التى اخضعته بصورة متكررة لعمليات التحريم والتجريم باسم الدين ، أو لعمليات الحصار الرقابى والسياسى أو الحصار الاقتصادى،أو التى سعت الى احتوائه واستئناسه وتجميد حركته عن طريق النظريات والقوالب الفنية أو اخضاعه لذوق الطبقة الحاكمة المتميزة ، أو طرح صورة زائفة له باعتباره نشاطا انسانيا هامشيا يدخل تحت باب *الترفيه والتسلية* ٠ *والتاريخ* يعج بالأمثلة العديدة والاسانيد ، فما أن انطلق العقل اليونانى القديم من اسار الاساطير والغيبيات الى رحــــاب الفكر الانسانى ، ومن عالم الطقس الى عالم المســـرح ، وبدأ المسرح يجادل ويصارع ـ بدرجات متفـــاوتة من الحـــدة والوضوح ـ الاطر الفكرية القديمة ويســـعى الى تحرير ارادة الفعل الانسانى من فكرة الجبرية ، حتى ظهر ارسطو بنظريته الجمالية التى « تعكس » ـ كمـــا اشار بريخت ـ « عقيدة ايديولوجية فحواها ان العالم معطى ثابت لايمكن تغييره ، وان وظيفة المسرح هى تقديم تسلية تخدر اولئك الذين يقعون فى شراك هذه النظرية »(٢٨) ٠ لقد افترض ارسطو جوهرا ثابتا مثاليا يحكم تطور الكائنات بما فيها الانسان واقام تنظيره السياسى والأخلاقى والجمالى على

هذه الفرضية مما ترتب عليه ان انتقل مركز الثقل من الفعل الواعى الارادى المتغير فى الانسان الى مبدأ مسبق ، يقنن ويفسر مايطرأ عليه من تغيير · وفى ضوء هذا الاطـــار الفكرى تناول ارسطو نتاج المسرح اليونانـى بالتفسـير والتقييم طامسا اى ملمح ثورى فيه · ولأن نظرية ارسطو الجمالية استمرت فى أوروبا ـ اذ لم يكن ثمة تعارض بين فرضيتها الفكرية المحورية عن العالم التى ترفض التغيير ، وبين الحتمية اللاهوتية (أو الجبرية) فى المسيحية على اختلاف مذاهبها ـ فقد بلغت التقديس حين تبنتها المؤسسة الأدبية الرسمية فى فرنسـا أولا ـ ممثلـة فى الاكاديمية الفرنسية ، ثم فى انجلترا بعد فشل ثورتهـا الجمهورية واعتلاء الملك تشارلز الثانى العرش عام ١٦٦٠ فلقد أحضر معه هذا الملك النظرية الكلاسيكية فى الشعر والمسرح من فرنسا ، وفرضها على الأدب والمســرح وكانا مروجهـا الانجليزى جون درايدن ـ صاحب مقال عن الشعر المسرحى (١٦٦٨) بمنصب أمير الشعراء ، وحرص الملك ايضا على وضع المسرح تحت اشـرافه الخاص وعلى ربطـه بالبلاط فحرم النشاط المسرحى الا بترخيص خاص منه ·· ومنح هذا الترخيص لفرقتين اثنتين فقط احداهما يراسها الفنان كيليجرو والثانية يرأسها دافينانت ، وتم هذا بعد شهور قليلة من تولية الحكم · وهكذا امتد نظام الاحتكار الى المسرح ، وبعد ان كانت لندن تزهو فى بداية القرن بما

لا يقل عن ست فرق مسرحية يؤمها الناس من كل الطبقات نجدها فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وبهـــا فرقتان مسرحيتان فقط مالبثتا ان تحولتا الى فرقة واحدة حين تم ادماجهما عام ١٦٨٢ فتقلص النشاط المسرحى الى عروض فرقة واحدة تحت امرة البلاط واستمر هذا الحال حتى عام ١٦٩٥ · وكان من جراء هذا أن تحول المسرح من فن الجماهير ، رمن مؤسسة شعبية ثورية تقع خارج حدود المدينة وتتحدى النظام ويضطهد كتابه وقد يزج بهم الى السجون ـ كما حدث للكاتب بن جونسون مرتين ـ لكنهم يواصلون حوارهم مع الواقع وخلخلتهم لابنيته ـ تحول المسرح من فن الجماهير الى فن الخاصةوالىمؤسسة ملكية ارستقراطية(٣٩) · وقد وظف البـــلاط فى كل من انجلترا وفرنسا فى ذلك العصر المذهب الكلاسيكى والنظرية الارسطية لقولبة المسرح وتحجيمه وتصفية طاقته وفاعليته الثورية · ويؤكد بيتر بورجر فى مقاله « المؤسسة الأدبية والتحديث » ارتباط المذهب الكلاسيكى فى الأدب والمسرح فى فرنسا بالنظام السياسى ، ويرى فى جوهره الأرسطى انعكاسا لسياسة الحكم السياسى المطلق ، ويستشهد بتدخل الكاردينال ريشيليو ـ رئيس الوزراء آنذاك ـ لايقـــاف عرض مسرحية السيد للكاتب بيير كورنى لأنها خالفـــت القواعد الكلاسيكية(٤٠) ، فقد كانت الكلاسيكية تساند نظام الحكم وتروج ايديولوجيته ترويجا مستترا من خلال المسرح

والمؤسسة الأدبية ممثلة فى الاكاديمية الفرنسية ، ولهذا كان النظام يرى فى خرق قواعدها تهديدا له ـ وكأن الانظمة الرجعية فى كل من فرنسا وبريطانيا فى القرن السابع عشر كانت تدرك « ان التطورات المهمة فى الشكل الادبى تنتج عن تغيرات فى الايديولوجيا وتجسد طرائق جديدة فى ادراك الواقع الاجتماعى وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقى » ـ كما يقول تيرى ايجلتون فى القرن العشرين(٤١) ـ فحاولت قمع تيارات التغيير المضطربـــة فى أعماق مجتمعاتها عن طريق تكبيل المسرح بنظرية جمالية مؤازرة لها ٠

كان هذا هو موقف الكلاسيكية من المسرح وهو يتلخص فى تكبيله بالقواعد وتسخيره لمصلحة النظام ٠ أما موقف رجال الدين المسيحى من المسرح فى الغرب فقد بدا بمحاولة احتوائه وتوظيفه لتدعيم العقيدة الجديدة ثم انتقل بعد خروج المسرح من الكنيسة الى الساحات الشـــعبية الى التنديد والهجوم الصارخ ٠ لقد كنت فى الماضى اعتقد ـ شأنى شأن الكثيرين ان المسرح الاوروبى فى العصـــور الوسطى قد ولد فى الكنيسة ـ أى أنه بدأ دينيا وانتهـى علمانيا ٠٠ ولكننى فى عام ١٩٧٨ اطلعت على كتاب جديد عن المسرح فى العصور الوسطى يؤكد كاتبه وليام تايد مان ان الظاهرة المسرحية كانت موجودة أولا فى صورة الممثلين الجوالين الذين حافظوا على بعض من تراث المســـرح الرومانى ، وفى صورة الاحتفالات الشـــعبية التى كانت

تتضمن عادة لعبة مسرحية ، خاصة احتفالات الربيع فى مايو ، التى كانت احتفالات طقسية جماعية تشتمل على لعبة مسرحية يؤديها مجموعة من أهل القرية وتدور حول مغامرات البطل الشعبى المتحدى للسلطة روبين هود ، ويذكر المؤلف عددا من الخطابات المتبادلة بين الاساقفة والكرادلة ينتقدون فيها العروض الوثنية ، لكن احد الخطابات يذكر ايضا ان رجال الدين كانوا يستخدمون هذه المسرحية الشعبية المحبوبة ـ مسرحية روبين هود التى كانت تمثل فى الهواء الطلق ـ فى جمع التبرعات للكنيسة • وحين فشل رجال الدين فى القضاء على هذه الاحتفالات الشعبية الوثنية قرروا ان يعاملوها معاملة المعابد الوثنية ـ اى احتواءها بتبديل مضمونها وتوظيفها فى نشر وترسيخ العقيدة ، وهكذا دخل المسرح الى الكنيسة(٤٢) •

لكن زواج المصلحة هذا لم يدم طويلا فسرعان ماأدرك رجال الدين صعوبة احتواء هذا الكيان الجدلى الحر داخل جدران اى عقيدة ثابتة ، فهو كيان يحيا على الصراع والخلخلة ، ولهذا سرعان ماطردوه خارج الكنيسة وابقوه قريبا منها ـ تحت رقابتها ـ ثم ارسلوه فى قوافل لنشر العقيدة ، لكن العامة تلقفوه وسرعان ماتحول على ايديهم الى نشاط علمانى صرف • وحين حدث هذا التحول بدأ هجوم رجال الدين على المسرح وخاصة الفئة المتزمتة المعروفة باسم المتطهرين (Puritans) التى يسخر منها

شكسبير فى شخصية مالفوليو فى مسرحية الليلة الثانية عشرة وفى العديد من مسرحياته الاخرى ويتناولها ايضا بالنقد الساخر بن جونسون فى مسرحيته مولد بارثولوميو، وكذلك فعل العديد من معاصريهم ٠

وقد بلغ من كراهية المتطهرين للمســـرح ان حرموا النشاط المسرحى تماما فى عام ١٦٤٢ فاغلقت المســارح أبوابها ورحل الممثلون بفرقهم اما خارج انجلترا كما فعل جورج جولى الذى هرب الى المانيا ، واما الى الاقاليم ، واستمروا فى تقديم عروضـــهم سرا معرضـين انفســـهم لاضطهاد قوات الجيش الجمهورى ـ وكانوا من المتطهرين المعادين للمسرح ولكل أشكال الترفيه ٠ وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ استانف المسرح نشاطه فى صورة تقلصـت كثيرا عن ذى قبل ـ كما أشرت سابقا ـ واستكان رجـال الدين فترة ٠٠لكنهم لم يلبثوا ان عادوا الىفتح النيران على المسرح بصورة مكثفة فى آخر القرن ، ولعب أحد الوعاظ الدينين وهو جيريمى كوليار دورا هاما فى اقناع الرأى العام باباحية العروض المسرحية الموجودة ـ والرأى العام كان ايامها بالطبع رأى الفئات الثرية التى كانت وحدها تؤم المسرح آنذاك ، وهكذا غدا هذا الواعظ مسئولا بصورة كبيرة عن الميلودرامات الأخلاقية الوعظية السقيمة التى شغلت خشبة المسرح الانجليزى دون هوادة حتى القـرن العشرين ٠



٤ ــ المسرح العربى بين الحرية وبنية التخلف

٤ ــ ١ : مؤثرات رجعية خارجية وداخلية

زيفت النظرية الارسطية وجه المسرح اليونانى القديم عصورا طويلة فغدا مرادفا للجبرية والرجعية حتى حرره الرومانسيون من امثال الشاعر شيلى واستردوا له بعضا من مفهومه الجدلى القديم · لكن سحابة الزيف والتضليل ما ان انقشعت من سماء الغرب حتى ظللت سماء الشرق فبينما راينا نقادا غربيين يرصدون ملامح ثورية فى أعمال ايسخيلوس نفسه نجد ناقدا كبيرا مثل عز الدين اسماعيل ينساق وراء النظرة الارسطية التقليدية الى المسرحية التى

اتخذها ارسطو نموذجه المثالى ، فيقول عن أوديب أنه « يبدو» يبدو حرا مريدا يملك تقرير مصير نفسه ولكنه فى حقيقة الأمر لايقرر شيئا ، وانما يخضع للقرار الخارجى »(٤٣) • ورغم ان عز الدين اسماعيل يحاول فى مناطق من دراسته أن يفسر اوديب فى ضوء النظرة التوفيقية فى الفلسفة الاسلامية بين القول بالقضاء والقدر والقول بحرية الانسان(٤) الا أنه يؤكد لنا فى النهاية مع رينيه حبشى (الذى يشير الى دراسته عن « المأساة بين القديم والحديث ») ان « الشخصية المأساوية عند المؤلفين الاغريق بعامة عاجزة عن تحقيق ذاتها أو تحقيق شيء بذاتها • هناك حقا مجال للاختيار الاخلاقى ، ولكنه ضيق ووهمى »(٤٥) • ولايتسع المجال هنا لأن نقدم تحليلا لمسرحية اوديب ، ولكن يكفى ان أذكر القارىء أن سعى أوديب الى اكتشاف الحقيقة هو صراع العقل ضد الخرافة، صراع الانسان ضد المؤسسة المهيمنة ، انه صراع الانسان فى فجر ثورة العقل والتنوير وفى هذا تكمن قيمتها الباقية لنا • وتحضرنى فى هذا السياق كلمات الناقد الفرنسى رولان بارت عن عمل يونانى قديم آخر هو الأورستيا اذ يقول « تحكى لنا الاورستيا عما سعى بنو عصرها الى تجاوزه وعن حجب الظلمة التى حاولوا ان يخترقوها ، الا انها ، وفى الوقت نفسه توضح لنا ان هذه الجهود انما تنتمى الى عالم غير عالمنا وان الالهة الجديدة التى تسعى الى

رفعها انما هى الهة سبق لنا ان اسقطناها ٠ لابد لنا من أن نعى أن للتاريخ حركة تسعى بصعوبة ولكن بتصميم الى دحر البربرية ، وتنمو معها الثقة بأن الانسان يمتلك فى نفسه القدرة على تخفيف آلامه وعلاج امراضه ، وهى ثقة لابد من تجديدها لأن فى اكتشاف الانسان لمدى ماقطعه من شوط مايعطيه القوة والشجاعة والأمل لمتابعة المسيرة ٠ حين نعطى الاورستيا شكلها الصحيح ، شكلها التاريخى لا الاثرى ، ندرك ونوضح العلاقة التى تربطنا بها ٠ فالتراجيديا القديمة حين تعرض ضمن خصوصيتها وتماسكها ، بل وتقدميتها بالنسبة لماضيها وبربريتها بالنسبة لحاضرنا ، فانها تتيح لنا ، بوسائل المسرح المتعددة أن ندرك بوضوح أن التاريخ مرن طيع فى خدمة الانسان مادام سيده ٠ والسبيل الوحيد للافادة بصورة ديناميـة ومسئولة من الأورستيا اليوم هو أن ندرك أولا خصوصيتها التاريخية وتفردها الأصيل والدقيق »(٤٦) ٠

ان بارت يضع المسرح اليونانى فى سياق تاريخى جدلى، سياق صراع الانسان فى التاريخ ، ولهذا يستشف تقدميته ولا يعامله كمسرح سيكولوجى « يعتبر ان الظروف التاريخية والاجتماعية ليست هى التى تصنع الانسان » وان هناك « طبيعة بشرية واحدة فى كل مكان »(٤٧) ٠

لقد تلونت النظرة العربية الى المسرح منذ بدايته فى بلادنا بالنظرة الكلاسيكية والمفهوم السيكولوجى الذى يتحدث عنه جان بول سارتر وكذلك بتراث النقد الاخلاقى

الغربى ، ولازلنا حتى الآن ، ورغم سيادة المفهوم البريختى للمسرح على المسرح العربـى منذ السـتينيات ، وظهور اشكال مسرحية وتجارب جديدة افادت منه ، ورغم تثوير المصطلح والمفاهيم النقدية فى الدراسات المتخصصة ، الا اننا مازلنا للاسف نعانى فى صحفنا ـ وهى أبواق النقد الشعبى التى تصل اصداؤها الى عامة الشعب وتؤثر فيه ـ مازلنا نعانى من هذه النظرة التى تحول النقد المسرحى من قوة تثوير وتنوير الى قوة تكرس بنية التخلف ٠

وفى تصورى أن اسباب تغلغل هذه النظرة المحافظة فى نقدنا المسرحى ، وهيمنتها على مسرحنا هيمنة شبه كاملة حتى منتصف القرن تعود الى :

١ ـ بنية التخلف التى يعانى منها مجتمعنا العربى ، وهذا ماسأتعرض له فى الجزء التالى بشىء من التفصيل ٠

٢ ـ طبيعة نشأة المسرح العربى ، فقد جاءنا المسرح من الخارج ، من اوروبا الرأسـمالية ، محمـلا بتركة التفسيرات الكلاسيكية والانسانية ، سـواء فى مجـال التراجيديا أو الكوميديا أو المسـرحية الواقعيـة ، تلك التفسيرات التى تحكمت بصورة مستترة فى أساليب التمثيل والاخراج والديكور ، وتقاليد الاستقبال والتلقى ، والمعمار المسرحى ، وتبناها رواد المسرح الاوائل فوجهت المسـرح منذ البداية وجهة اخلاقية انسانية تصالحية فى افضـل الحالات ، ووجهة ترفيهية تجارية تهميشية فى أسـوئها ٠

٢ ـ نشأ المسرح فى المدن والعواصم ـ اى فى التجمعات البرجوازية ، بعيدا عن جموع الشعب الكادحة ـ التى لم يحتك بها كثيرا ، وتوجه أساسا الى الطبقة المتوسطة ومشاكلها ، وتناول هذه المشاكل فى اطار الايديولوجيا السائدة ، وتبنى سياسية المصالحة فاكتفى فى التراجيديا بتمجيد القيم الاخلاقية وقدمها فى صورة المطلقات ، وكأنها « وضعت مرة واحدة والى الابد »(٤٨) ، اى انها فوق التاريخ ، واكتفى فى الكوميديا بانتقاد الاخلاق والسلوكيات انتقادا لايخترق السطح الى الاعماق ٠

٤ ـ ٢ : بنية التخلف واثرها على المسرح

كانت « بنية التخلف ذات الطابع العلائقى المميز »(٤٩) احد العوامل التى طبعت المسرح العربى بالمحافظة فى الجزء الأول من القرن العشرين ، كما كانت أيضا أحد المعوقات الرئيسية لبزوغ الظاهرة المسرحية بشكلها الشعبى التلقائى فى عالمنا العربى قديما كما فعلت فى اليونان وانجلترا الاليزابيثية ٠ فاذا كانت الظاهرة المسرحية كما عرفناها آنفا لاتولد الا فى الفترات التاريخية التى تتخلخل فيها البنية الفكرية والاجتماعية السائدة ، فقد كان من المستحيل

أن يظهر المسرح كمؤسسة شعبية ممارسة فى اطار بنية حافظت على ثباتها وتماسكها عبر قرون طويلة بسبب طبيعة تكوين الثقافة العربية ، واللغة العربية ، والعقيدة الاسلامية .

وتتسم بنية التخلف بخاصيتين رئيسيتين هما « اعتباط الطبيعة الذى يتعرض له انسان العالم المتخلف ، فهو لايملك مصيره ولايتحكم برزقه وعمله على هذا الصعيد وهو متروك ازاء غوائل الطبيعة دون ضمانات أو حماية كافية » ، واما الخاصية الثانية فتمثل « الوجه الآخر لاعتباط الطبيعة « وهو اعتباط المتسلط الذى يتحكم بانسان هذا العالم على شكل قهر يفرضه صريحا او ضمنيا » . ويمضى مصطفى حجازى فى تعريفه مبينا ان اتحاد هاتين الخاصتين يفرز نموذج « علاقة جامدة تذهب فى اتجاه واحد هو نموذج التسلط ـ القهر » الذى يسم « مجمل العلاقات وينبث فى مختلف النشاطات حتى الذهنية منها » وحين تستفحل علاقة التسلط والرضوخ ذات الاتجاه الواحد وبشكل جامد تفقد ذهنية الانسان المتخلف «المرونة» و « الجدلية » وتتسم « بالجمود والقطعية »(٥٠) .

وفى تحليله لتكوين العقل العربى فى كتابه الذى يحمل هذا العنوان يخلص محمد عابد الجابرى الى ان بنية الثقافة العربية كما تتجلى فى لغتها فى اوضح صورة هى بنية تسلط الماضى على الحاضر ، وهى بنية لا تاريخية تناهض

التغيير وتتسم لذلك بالجمود فهو يقول : « اذا كانت القوالب الصورية التى صب فيها الخليل وزملاؤه اللغة العربية قد منحتها نوعا من الدينامية الداخلية (الاشتقاق) وبالتالى جعلتها أكثر مطاوعة ، فانها قد عملت ايضا على تحصينها من كل تغير وتطور يقترحهما عليها التاريخ · ولذلك بقيت اللغة العربية ومازالت منذ زمن الخليل على الأقل لم تتغير لافى نحوها ولا فى صرفها ولافى معانى الفاظها وكلماتها ولافى طريقة توالدها الذاتى - ذلك مانقصده عندما نقول عنها انها لغة لا تاريخية · انها اذ تعلو على التاريخ لاتستجيب لمتطلبات التطور »(٥١) ويصف الجابرى « الحركة » فى الثقافة العربية بأنها كانت وما تزال حركة اعتماد لا حركة نقله وبالتالى فزمنها مدة بعدها « السكون » لا الحركة ، «وهذا على الرغم من جميع التحركات والاهتزازات والهزات التى عرفتها »(٥٢) اما الذهن العربى فقد ظل « مشدودا الى اليوم ، الى ذلك العالم الحسى اللاتاريخى الذى شيده عصر التدوين اعتمادا على ادنى درجات الحضارة العربية عبر التاريخ ، حضارة البدو الرحل التى اتخذت كأصل ففرضت على العقل العربى طريقة معينة فى الحكم على الاشياء ، قوامها : الحكم على الجديد بما يراه القديم »(٥٣)

وتتفق فاطمة المرنيسى مع الجابرى فى فرضيته عن الذهن العربى فى بحثها القيم الذى تقدمت به الى المؤتمر الدولى العربى عن التحديات التى تواجه المرأة العربية فى

نهاية القرن العشرين والذى عقد بالقاهـــرة من ١ ـ ٣ سبتمبر ١٩٨٦ وكان بعنوان « الديمقراطية كانحلال خلقى : التناقض بين المؤمنة والمواطنة كتعبير عن غياب الاستقلال التاريخى للذات العربية » · ففى هذا البحث تبين الباحثة كيف يوظف الدين احيانا فى المجتمع العربى كسلاح ضد التغيير والتقدم فالعرقلة الاساسية « التى تجمد المبادرات التحررية ··· هى وجود خطاب يقذف هذه المبادرات بالكفر والالحاد ، فالتحـــرر يوصف بالانحلال الخلقى والنشوز فى حالة المرأة ، والجدل واختلاف الرأى يوصم باثارة الفتنة ، « والفتنة ··· هى الضــلال والأثـــم فى لسان العرب »(٥٤) ·

ومما سبق ذكره نخلص الى ان « الطاعة » تمثل القيمة المحورية فى تنظيم حياة الانسان العربى وحركته ونشاطه الذهنى ، فالطاعة تضمن ثبات الانظمة وتكرارها بعيدا عن التاريخ ، فالطاعة واجبة على الرعية كلهم للخليفة الذى يمثل السلطة الدينية والسياسية معا ، ورغم أن « الاسلام دين لا كنيسة فيه ولاكهنوت » الا أن « أكثر الاسباب التى أدت فى أوروبا الى ظهور العلمانية وقيام حركة الاصلاح الدينى كانت قائمة عندنا بصورة أو باخرى فى العصور التى عرفت عندنا بعصور الانحطاط والتى لازال لها فى بلادنا وجود حتى الآن »(٥٥) وتمتد قيمة الطاعة من اطار المجتمع الاسلامى الكبير الى المجتمع الاسلامى الصغير ـ

أى الأســـرة ـ لتنظيـــم علاقاتهـــا فطـــاعة المرأة للرجل واجبة والخروج عن طاعة الزوج نشوز ، وطاعة الابناء للوالدين واجب دينى والخروج عنها عقوق • وتحكم قيمة الطاعة أيضا علاقة الطالب بالمعلم فى شـتى مراحل التعليم وتتجلى فى السلوكيات والقواعـد والزى الموحد ومحتويـات المناهج ومنهـــج التدريس القائم على التلقين ـ أى على التسلط والرضـوخ ـ لا على الجـــدل والحوار • وقد اشرنا من قبل الى تبنى النقد المســرحى لنظرية جامدة طالب رجال المسرح بالخضوع لها وطاعتها ، والى التقاليد المسرحية التى على المتفرج أن يمتثل لها • وتحكم قيمة الطاعة أيضا علاقة الممثل والمخرج من ناحية ، والمخرج والمؤلف من ناحية أخرى فى المسرح التقليدى ، ففى هذا المسرح يلعب المخرج دور « الدكتاتور » مع الممثلين ويلعب المؤلف نفس الدور مع المخرج • ويجســد معمار المسرح التقليدى نموذج التسلط والرضوخ فى علاقة خشبة المسرح بالصالة •

واذا سلمنا فرضا ان الانسان العربى قد عانـــى عبر تاريخه الطويل ، وربما على طوله من سيادة نموذج علاقة التسلط والرضوخ هذه فتربت عنده « سيكولوجية الانسان المقهور » التى تفتقر الى المرونة والجدلية وتتميز بالجمود والتبعية ، واذا قبلنا فرضا ـ كما اسلفت ـ ان المسرح عملية جدلية تتخطى فى ثورة جماعية حدود الكائن الى الممكن ، يصبح من المنطقى الا يظهر المسرح العربى الى

النور ـ كمؤسسة شعبية شـــرعية معلنة ـ الا فى فترة خلخلة بنية التخلف التى بدأت باتصال العرب بالحضارة الاوربية العلمانية بعد الحملة الفرنسية على مصر ، والتى شهدت ثورات القاهرة التى تحول فيها علماء الازهر والدين الى زعماء سياسيين ، ثم الى قادة حركـــات التنوير فى شخوص جمال الدين الافغانى ورفاعة الطهطاوى ومحمد عبده والشيخ على عبد الرازق الذى اعلن فى كتابه **الدين وأصول الحكم** عام ١٩٢٥ أن الاسلام « رسالة لاحكم ، ودين لا دولة » وان « الخلافة ليست فى شىء من الخطط الدينية كلا ولا القضاء ولاغيرها من وظائف الحكم ومراكز الدولة وانما تلك كلها خطط سياسية صرفة لا شأن للدين بها ، فهو لم يعرفهـــا فلم ينكرها ولا أمر بها ولا ينهى عنهـــا وانما تركها لنا لنرجع فيها الى احكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة »(٥٦) ، واحدث الكتاب زلزالا ، وخاضت « العلمانية » أعظم معاركها فى مصر »(٥٧) ، ثم كان كتاب طه حسين **فى الشعر الجاهلى** فى ١٩٢٦ الذى أعلن فيـه أن علينا « حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وان ننســـى ديننا وكل مايتصل به.. يجب الا نتقيد بشىء ولانذعن لشىء الا مناهج البحث العلمى الصحيح»(٥٨)،وامتدت حركة تثويرالاوضاع الجامدة الى المرأة التى شاركت لأول مرة فى تاريخها فى مظاهرات ثورة ١٩١٩ ، وكان قاسم أمين نصير المرأة وهدى

شعراوى حاملة لواء قضيتها وغيرهـــم من رواد الحرية والتنوير ·

ورغم أن المســـرح العربى ظـــل فى مجموعه حتى الخمســـينات فى مصـــر وبعض الدول العربية ، وحتى الستينات فى دول أخرى ، محافظا فى الفن والفكر بدرجة كبيرة ، ومعتمدا على النصوص الأجنبية المعربة ، وكانت أحلامه القومية لاتتخطى الاستقلال و «الاصلاح» الاقتصادى والاجتماعى ، الا انه كان ـ رغم ذلك ـ أبلـغ دليل على خلخلة بنية التخلف والجمود ، تلك الخلخلة التى ازدادت ووصلت حد الزلزال حين اكتسبت قضية الحريـة ـ أى القضية الوطنية ـ توجهـــا اشـــتراكيا فى بعض البلاد العربية ·

٤ ـ ٣ : اثر خلخلة بنية التخلف على صورة المرأة فى المسرح العربى

ان المرأة فى قول مصطفى حجازى « هى افصح الأمثلة على وضعية القهر بكل اوجهها وديناميتها ودفاعاتها فى المجتمع المتخلف » ، ويضيف أن التوجه الوجودى للمرأة فى وضعية القهر « تتحكم فيه وسائل السيطرة الخرافية

على المصير » كما تتجمع فى النظرة اليها اقصى حالات التجاذب الوجدانى ، فهى أكثر العناصر الاجتماعية تعرضا للتبخيس فى قيمتها على جميع الصعد » ، كالفلاح تماما فى تصورى وان كانت حالتها أشـــد حدة ، و « يقـابل هذا التبخيس مثلنة مفرطة ٠٠ تبدو فى اعلاء شأن الأمومة ، وفى اغداق الصفات الايجابية عليها (الطيبـــة المحبة ، ينبوع الحنان ، رمز التضحية الخ ٠٠ »(٦٠) ٠

وكما نافقت السينما المصرية قبل الثورة الفلاح المصرى المقهور فاغدقت عليه صفات الاصـــالة والصبر والطيبة والوداعة والرضا بالقليل ، وغلفت هذه الصفات الوديعة بغلالة رومانسية نسيجها « البراءة » ـ التى تتحول الى « سذاجة وعبط » على صعيد التبخيس ـ و « الحياة فى الطبيعة » ـ و « ما احلاها عيشة الفلاح ، مطمن قلبـــه ومرتاح ، يتمرغ على أرض براح،والخيمة الزرقا ستراه» ـ كما غنى عبد الوهاب فى أحد أفلامه متجاهلا حقائق الجوع والعرى والبلهارسيا وسياط البشوات ! وتكرر الحال مع شخصية الخادم فى الســينما المصـــرية ـ كما حدث مع شخصية الخادم الزنجى فى السينما الامريكية ـ فاعليت فيه صفات الاخلاص والذكاء وخفة الظـــل ـ على نهـج الكوميديا الرومانية ، وغلفت بهالة رومانسية من الصداقة بين العبد والسيد ، تميزت صورة المرأة فى المسرح المصرى قبـــل الثـــورة بهذه الازدواجية فتأرجحت « بين أقصى

الارتفاع (الكائن الثمين ومركز الشرف الذاتى رمز الصفاء البشرى الذى يبدو فى الأمومـــة) وبين أقصـــى حالات التبخيس : المرأة العورة ، رمز العيب والضعف ، المــرأة القاصر الجاهلة ، المرأة رمز الخصاء ، المرأة الاداة التى يمتلكها الرجل مستخدما اياها لمنافعه المتعددة »(٦١) - وكأن الدكتور حجازى يرصد فى هذه الفقرة ربرتوار ادوار المرأة فى المسرح المصرى قبل الثورة ، ولايكتب بحثا فى بنية التخلف ! ويستطيع القارىء أن يكتشف بنفسه الرجعية المؤلمة ، التى تردى فيها المسرح المصرى قبل الثورة ، فى ذلك التناقض الصارخ الدال بين صورة المرأة كما تطرحها مسرحيات مثل **المرأة الجديدة** او **النائبة المحترمة** او **براكسا** او **مشكلة الحكم** لتوفيق الحكيم مثلا بصورة نبيلة ، بطلة **لعبة الحب** لرشاد رشدى التى ترفض التقاليد البالية التى تبيح للرجل الجوارى والعشيقات وتصفق الباب خلفها كما فعلت نورا فى **بيت الدمية** لابسن من قبل ، او بصورة المرأة المستقلة المثقفة المتحررة التى تهوى الفنون ، وتفضـــل مجالس الرجال لتنوع حديثهم الثقافـــى التى يقدمها لنا صاحب **النائبة المحترمة** و**براكسا** نفســـه فى مســـرحية **السلطان الحائر** بعد الثورة وهنـــاك أيضـــا ذلك الجدل الموضوعى الصادق الذى يقيمه عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحيته **وطنى عكا** بين الصحفية الفرنسية المتحررة أيمى والفتى الشرقى مقبل ، ثم المرأة الشرقية أم رشيد حـــول

صورة المرأة ومفهوم الحب والجنس فى الشرق والغرب(٦٢)
ونلتقى ايضا فى المسرح المصرى بعد الثورة بتلك التعرية
القاسية لفعل اسقاط القهر على المرأة من قبل الرجل
« سجين » بنية التخلف فى مسرحية السجين والسجان
لمحمد عنانى(٦٣) فالسجين الذى تحرر ذهنيا رغم سجنه
الجسدى يقول للسجان عن زوجته : « انا كمان عمرى
ماحاولت افهم سلومة ٠٠ كل اللى كان فى دماغى هو انى
افتح عليها الباب ٠٠ يعنى افرض نفسى على حياتها حتى
من غير ما اعرف ايه هى حياتها ٠٠ كنت متصور ان احنا
مادام متجوزين يبقى لازم أكون موجود جواها ٠٠ جوه
حياتها الخاصة ٠٠ جوه افكارها زى انا ما موجود جوه
مشاعرها وبيتها ٠٠ (فى ألم) كنت متصور ان التفاهم
معناه انى اقتحم عليها دنياها ٠٠ احشر نفسى فى كل
حاجة تعملها وكل حاجة تفكر فيها ٠٠ كنت فاكر انى
لازم أكون الانسان الوحيد فى حياتها ٠٠ (فى دفء)
النوع ده من البشر ياكمال لايمكن حد يمتلكه ٠٠ لا راجل
ولاست ٠٠ حياتها لازم يكون فيها غيرى وغيرى وغيرى » ٠
ونوع البشر الذى يقصده السجين هم البشر الاحرار
القادرون على الجدل والحوار ، فها هو يقول لسجانه :
« مشكلتك انك اخذت على الشغل لحد ما الناس كلهم بقم
فى نظرك مساجين ٠٠ ماعدتش تشوف الحرية اللى
بتيجى من الاقتناع ٠٠٠٠ من القبول والرفض فى الوقت

نفسه ·· لازم تعترف ياكمال انك كنت ـ ويمكن لسه بتعامل حسنية زى المساجين ·· أنت لوحدك معاك المفتاح وأنت وحدك اللى يقدر يقفل ويفتح ·· تعمل ايه حسنيه ؟ تهرب بس موش لبره ·· لجوه · »

ويعرى محمد عنانى ايضا خوف الرجـــل الشـــرقى الموروث من تحرر المرأة الذى يمثل خطرا على ســـيادته ويؤكد أن علاقة الحب لايمكن أن تنشأ فى اطار بنية التسلط والرضوخ ، فالسجين يعترف بعجزه عن التعامل مع حرية زوجته ، وحين تهجره زوجته وتختفى يدعـــى أنه قتلهـا فجرائم « الشرف عقابها بسيط » كما يعلن الضابط صراحة فى نهاية المسرحية ، وأسهل على الرجل فى مجتمعنا أن يواجه الناس وفى عنقه دم انسان من ان يواجهه كزوج ثارت عليه زوجته ففقد سلطته ـ رجولته ، فالرجولة ترتبط فى الذهنية المتخلفة بالقدرة على ممارسة القهر والتسلط على المرأة ، والسجين يعترف لسجانه : « انا عجزت ياكمال انى أعمل علاقة ·· اى نوع من العلاقة مع أى حد ·· انا كنت باقفل على نفسى الأوضة وافضل فى الضلمة لأنـــى ماكنتش أقدر اواجه واحدة حرة » · ويربط محمد عنانى ربطا وثيقا بين حرية المرأة والحرية السياسية اذ يصيح السجين الذى تحرر فى السجن من غمامة التقاليد البالية ، فى سجانه ، رمز القهر السياسى والاجتماعى والتراثى وبنية التخلف ، قائلا : « الناس اللى حواليك كلهم احرار

ياكمال ... يمكن تقدر تقفل عليهم .. يمكن تقدر تمسك المفتاح لكن جوه نفوسهم الحرية موجودة .. بذرة الحرية مولودة مع كل واحد ولايمكن تموت .. يمكن ماتقدرش انت تشوفها .. لكنها موجودة فى كل انسان » .

ولقد نجح محمد عنانى فى هذه المسرحية القصيرة ان يجسد بنية التخلف تجسيدا دراميا قويا من خلال تصويره لمكانة المرأة فى لاوعى الرجل المقهور ، وهى صورة تكاد تتطابق تماما مع الصورة التى يصفها الدكتور حجازى حين يقول :

« اسقاط العيب والعار ، والضعف عند الرجل على المرأة اجتماعيا ، يقابله اسقاط نقص وخجل الخصاء على المستوى اللاواعى ، فالمرأة اداة المجتمع ، وخصوصا المتسلط ، وهى فى نفس الوقت تحرم الاعتراف بوجودها ككائن قائم بذاته له غيريته واصالته »(٦٤) .

ويمضى محمد عنانى فى انتصاره لتحرر المرأة فى مسرحيته الشعرية **الغربان** فيرفض صورة المرأة « الجارية» وينتصر لصورة المرأة العاملة التى تقف كتفا الى كتف مع الرجل ، « وسط الحقول ــ فى ملتقى الصناع والزراع » وتشاركه صنع الثورة كما تفعل الفلاحة سمراء(٦٥) .

وحين تصدى الراحل صلاح عبد الصبور لتفسير اسباب هزيمة ١٩٦٧ فى مسرحيته **ليلى والمجنون** ، وجدناه

يعزوها الى بنية التخلف ايضا ـ (بنية التسلط والرضوخ) التى تطرحها المسرحية على عدة مستويات :

(أ) المستوى الاقتصادى ممثلا فى قصة ام البطل سعيد الذى يموت زوجها وتضطر الى الزواج من شرطى يغتصب جسدها كل ليلة لقاء القوت ٠

(ب) المستوى السياسى ممثلا فى الرقابة الدائمة على الصحيفة التى تعمل بها شخصيات المسرحية والتى تغلقها السلطات فى النهاية وتزج « بالأستاذ » فى السجن ٠

(جـ) القهر الجنسى الذى يعريه صلاح عبد الصبور فى صورة قاسية عنيفة حين ترجو الأم زوجها الشرطى الا يتحرش « بغلام مسكين » يتيم فيصيح الرجل : « فى آخر زمن اتعلم من نجسه ـ كيف اكون ـ كما قالت ـ رجــلا ـ لكنى ساريك الآن ـ انى رجل وزيادة » ثم « يحاول نزعها من الأرض ، فتتشبث بها ، يهوى الرجل فوقها ، ويظلــــم المسرح تماما ٠ وبعد لحظة نسمع صوت المرأة تتأوه ٠٠٠ الما ٠٠ »(٦٧) ٠

ويلخص صلاح عبد الصبور مستويات القهر المتشابكة التى تسبب العجز على لسان سعيد اذ يقول : « فى بلد لايحكم فيه القانون ـ يمضى فيه الناس الى السجن بمحض الصدفة ـ لايوجد مستقبل ـ فى بلد يتمدد فى جثته الفقر ، كما يتمدد ثعبان فى الرمـــــل ـ لايوجد مستقبل ـ فى بلد تتعرى فيه المرأة كى تأكل لايوجد مستقبل »(٦٨) ٠

ولأن سعيدا قد عايش قهر امه الجنسي والاقتصادي في طفولته ورأى أمه « تستلقي في كتفي رجل تبغضه حتى الموت » و « كانت حين ينام سعيدا بفتوته المنهوكة كل مساء ـ تهرع للحمام لتفرغ مافي معدتهـــا من زاد أو ماء ـ قد سممه ريقه »(٦٩) فقد أصبح عاجزا عن الحب الكامل،ينظر للجنس كدنس وخطيئة ، ويفضل أوهام الحب العذري • ولما كانت ليلي في المسرحية هي في آن واحد امرأة من دم ولحم وأيضا رمزا للوطن ، فان عجز سعيد الجنسي يصبح رمزا لعجزه عن الفعل السياسي • ورغم عجزه النفسي والجسدي يدرك سعيد ضرورة تفجير بنية القهر والتخلف لكنه لايملك الا التحذير فيصيح : « يا أهل مدينتنا ـ ياأهل مدينتنا ـ انفجروا أو موتوا »(٧٠) وتتبدى طاقة الخلخلة العنيفة التي تنفثها هذه المسرحية بصورة خاصة في حديث ليلي عن الحب مع سعيد وعن شوقها الجنسي اليه ، فهو حديث من الأحاديث الجريئة النادرة على خشبة المسرح العربي الذي يفضل دائما أن ينسى أن للمرأة احتياجات جسدية مثل الرجل(٧١) ، ويفضل أن يطرحها على خشبته كجسد جميل يستمتع به الآخرون لكنه لايعي ذاته •

وفي سياق الحديث عن الجرأة في تنـــاول المرأة بعد الثورة لانستطيع أن ننسى تلك الشخصية النسائية الرائعة ـ زبيدة ـ في مسرحية امرأة العزيز لسمير سرحان التي عرضت تحت اسم روض الفرج على مسرح الحكيم واحترقت

بعد ١٨ ليلة عرض فى ظروف غامضة ، تثير الريبة ، فقد كانت مسرحية جريئة تعرضت لموضـــوع يلامس الـــدين والجنس فى مناطق حساسة ، وهو موضوع الحب المحرم الذى يسعى الى « الزنا » كما تضمنت مشهدا يحاكى مشهد اغتيال السادات ، ويصور يوسف يقتل أبـاه بالتبنى لأنـه تحالف مع اعداء الوطن وخان الامانة • وقد حول سـمير سرحان فكرة الحب المحرم وفكرة قتل الأب الى رموز عنيفة لانهيار ابنية العلاقات البشرية فى ظل بنية القهر والتسلط المتقنعة بالشرعية فكان زواج الباشا من زبيدة (رغم حبها لابنه يوسف) تحت وطأة حاجتها المادية وحاجتها الى الشعور بالامان فى مجتمع الفروق الطبقية الظالمة وانعدام الضمانات تجسيدا لقهر المرأة والرجل معا ، وكان انتقاله الدائم من حالات فرض السطوة الى حالات المسكنة ملخصا لممارسات الاحتواء التى تمارسها السلطة فى عصور التخلف وغياب الحرية ، وجاءت محاولة قتل الابن لأبيه معبرة عن رفض السلطة وبنية المجتمع الأبوى المتسلط فى آن واحد ــ كما كانت ترد فى مسرح التعبيريين فى العشرينات •

ولقد وضع سمير سرحان على لسان زبيدة أجرأ كلمات العشق وأعذبها التى رسمت صورة للحب الكامل المتحرر من النظرة الدونية للمرأة والجنس ومن التغييب القهـرى لجسدية المرأة ورغباتها • وحاجاتها ، وكانت صورة الحب الكامل هذه معارضة بليغة لصور الحب الزائفة التى امتلأ

بها المسرح فى النصف الأول من القرن العشرين والتى اعتمدت دائما اما على تغييب الجسد أو تغييب الروح ٠

وآخر مثال سأضربه على قـدرة المسـرح على تعرية وكشف بنية التخلف وتوعيتنا بعناصـرها هو مسـرحية **بلدى يابلدى** للراحل رشاد رشدى(٧٢) ففى هذه المسرحية تتكشف بنية التخلف فى الجوانب التالية :

(أ) تماهى المقهور فى شخصية المتسلط ، فى عبارة الدكتور حجازى ، ممثلا فى علاقة أفراد الشعب بالسيد البدوى مما يجعلهم يعتمدون عليه اعتمادا كليا يجردهم من القدرة على الفعل والمواجهة فهم يعتقدون انه قادر على اطعامهم ولكسب حروبهم واحضار أسراهم ـ أى باختصار ـ صانع معجزات ٠

(ب) هيمنة النزعة الغيبية وسيادة الاسـطورة على الواقع ٠

(جـ) نمط العلاقة بين الحاكم والمحكوم الذى يذكرنا بنمط الانتاج الأسيوى الذى يعتمد على وجود«بيروقراطيات ادارية وعسكرية ودينية تتوسط علاقة الحاكم بالفلاح فتعمل البيروقراطية الادارية على ضبط سـلوكياته الاجتماعية والاقتصادية وتحويلها الى ثروة مادية يذهب معظم فائضها الى الحاكم ، أما العسكرية فتؤمن حكم الحاكم فى الداخل والخارج لقاء جزء من الفائض بينما تعمل البيروقراطيـة

الدينية على تأصيل مشـــاعر التقديس والتأليه فى نفوس الفلاحين تجاه الحاكم »(٧٣) . ورغم ان المسرحية قـــد موجمت ـ مثل مسرحيات أخرى عديدة ـ مثل الفتى مهران لعبد الرحمن الشرقاوى وانت اللى قتلت الوحش لعلى سالم ـ لأنها تبرىء الحاكم ـ البطل فى النهاية وتطرحهفىصورة ضحية اعوانه الاشرار أو النظام الفاسد ، وتكرس ـ كما شاع القول « البطل المفرد » ـ وهى عبارة شاعت فى الفترة التالية للهزيمة ، ورغم قناعتى برأى فؤاد زكريا بأن فكرة « الحاكم الانسان الوطنى الرحيم الذى تحيط به مجموعة من الاشرار ، انما هو خرافة لامكان لهـا الا فى عقـــول السذج » (٧٤) واتفاقى التام مع سعدالله ونوس فى وصفه للحاكم كـ « تجريد رمزى تتكثف فيه قوى النظام وادواته» كما جاء فى تذييله لمسرحيته الرائعة الملك هو الملك ، رغم كل هذا ، ولأننى لا أحبذ فصل العمـــل الفنى عن لحظته التاريخية أو ظروف انتاجه ، ولأن الظرف التاريخى لكتابة المسرحية تميز بالفصل الكامل على مستوى اللاوعى فى نفوس الشعب بين جمال عبد الناصر كحـــاكم على رأس نظام ، وبين جمال عبد الناصر كرمز لمشروع الحرية والعدل الاجتماعى ، ولأن المسرحية رغم أنها تبرىء السيد البدوى كرمز دينى تدين نظامه القائم على الوساطة البيروقراطية المتضخمة وتدينه كحاكم انفصل عن شـــعبه واعتمد على الاعوان ، ولأن « القول بالخصوصية التاريخية » كما يقول

محمود أمين العــالم ، « لايعنـــى الانتهـــاء الى تثبيتها وتجميدها ، وانما يعنى تخطيها تاريخيا ، أى السيطرة عليها بالوعى وتغييرها بالنضال لمصلحة التقدم ، فنحن نعــرف التاريخ الماضى أو الحاضر لنتخطاه ونتجاوزه »(٧٦) ، لكل هذه الاسباب فاننى لا اتفق مع الرأى الذى يدين مجموعة المسرحيات العديدة التى تعرضت لفكرة الحاكم من المنظور الذى وصفه غالى شكرى فى كتاب **النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث** قائلا انه يصور « سلطانا أو أميرا أو حاكما أو وليا أو زعيما ، طيبا وعاجزا ، حاضرا وغائبا قويا وضعيفا لأن بطانته أو حاشيته أو مستشاريه يتخذونه واجهة محبوبة من الناس وهم قد تفرغوا لتشويه تعاليمه بقهر الشعب وتجويعه مما ينذر بسقوط مدو لأركان البيت وأهله جميعا »(٧٧) · لقد كانت هذه المســـرحيات ومنها **باب الفتوح** لمحمود دياب بدرجة ماتعريفــا بخصـــوصية اللحظة التاريخية التى مرت بها مصر والعالم العربى ـ لحظة انهيار المشروع القومى ماديا ومحاولة انقاذه معنويا ومقاومة فقدان الايمان بحلم الحرية والاشتراكية لمجرد أن تجربة واحدة فى تطبيقه قد فشلت ، و « تعريف اللحظــة التاريخية لايعنـــى الانتهاء الى تثبيتها » ، فى كلمــات العالم ، « وانما يعنى تخطيها تاريخيا أى السيطرة عليها بالوعى وتغييرها » · ومن الثابت ان المسرح المصـــرى والعربى قد تخطى تماما هذه الصورة التراجيدية للحاكم

كمذنب رغم انفه ، وجاءت مسرحية **الملك هو الملك** ، التى لاقت نجاحا جماهيريا ونقديا هائلا حين عرضت فى مصر على مسرح السلام فى العام الماضى مما دفع المسرح الى التفكير باعادة عرضها مرة أخرى هذا العام ، ومسرحية **محاكمة الرجل الذى لم يحارب** لممدوح عدوان ، **والمهرج** لمحمد الماغوط أسطع دليل على تجاوزنا للماضى ·

(د) والجانب الأخير الذى تتكشف فيه بنية التخلف فى عالم **بلدى يابلدى** يتمثل فى علاقة فاطمة بنت بـرى بتلاميذ السيد البدوى ممثلين فى الشاب قمر من ناحية ، وبالسيد البدوى نفسه من ناحية أخرى · وفى العلاقة الأولى التى نشهد فيها فاطمة بنت برى فى صـــورة المرأة التى تعشق جسدها الجميل وتستخدمه فى قهر الرجال والسيطرة عليهم فتثير رغباتهم دون ان تشبعها لأنها تضن بالجســد الجميل على أى رجل - فى هذه العلاقة يصــور النص مايسميه الدكتور حجازى بالاستلاب الجنسى للمرأة فى بنية التخلف والذى يعنى « اختزال المرأة الى حدود جسدها واختزال لهذا الجسد الى بعده الجنسى » مما يؤدى الى « تضخم البعد الجنسى لجسد المرأةبشكلمفرط،وعلىحساب بقية ابعاد حياتها »(٧٨) ويفضى اختزال المرأة ممثلة فى فاطمة بنت برى ، بصورة طبيعية الى تضـــخم نرجسى ، نتيجة « المثلنة التى يحيطها بها الرجل والمجتمـــع ، فى جسدها وفى بعض وظائفها الأسرية » ويمثل هذا التضخم

النرجسى ضربا من « دفاع المرأة ضد وضعية القهر»(٧٩)٠
واذا كانت فاطمة بنت برى تجسد فى علاقتها بالشاب قمر المفتتن بها وضعية «المرأة الغاوية» فى الذهن المتخلف، التى لاتعدو أن تكون جسدا يشتهى ، فانها فى علاقتها بالسيد البدوى نفسه تتحول الى وضعية أخــــرى هى « المــــرأة الخادم» وتصبح العلاقة بينهما نموذجا «للاستلاب العقائدى» للمرأة الذى يعرفه الدكتور حجازى قائلا :

« الاستلاب العقائدى . هو أن تقتنع المرأة بدونيتها تجاه الرجل ، وتعتقد جازمة بتفوقه ، وبالتالى بسيطرته عليها ، وتبعيتها له »(٨٠) وهذا مايحدث لفاطمة بنت برى حين تواجه السيد البدوى وتفشل فى اغوائه ويسيطر السيد البدوى جنسيا على حواسها ، فهى تشتهيه بعنف . ولكنه يمنع عنها الاشباع الجنسى ، فهو سيد يحتاج لتابع وليس رجلا يحتاج لزوجة ، وتلى السيطرة الجنسية ـ عن طريق الحرمان ـ السيطرة الفكرية ٠ ففاطمة تهجر موقع « المرأة الغاوية» وتسخر نفسها فى خدمته«تطمس رغباتها وارادتها وتطمس حاجتها للبروز وتحقيق ذاتها ، كما يطمس جسدها وقدرته على الجاذبية ، وحاجته الى الاشباع الجنســــى والعاطفى ، كما يطمس املها فى الخــــروج الى العالــم العريض كى تكون انسانة قائمة بذاتها»(٨١) ٠ وحين تتحول فاطمة من جسد الى خادم يتحول شعورها تجاه الســـــيد البدوى الى « الامومة » وتعلى من شأنها ، ويمثل تحويل الأمومة الى قيمة مثالية تعوض المرأة عن كل شىء ضربا

من ضروب دفاع المرأة ضد وضعية القهر فهى تكفل لهـا السيطرة غير المباشرة على الرجل الذى يغدو فى اعتماده عليها وحاجته الى خدماتها وحنانها ورعايتها اشبه بالطفل وهاهي فاطمة بنت بري تفصح عن وعيها المستلب ووضعيتها المقهورة كالمرأة « الخادم ـ الأم » اذ تناجى السيد البدوى وهو على فراش المرض قائلة :

« سيدى وحبيبى ٠٠٠ ماذا بـــك ؟ ٠٠٠٠ النار بدأت تنطفىء والحمى تزول ٠٠ نم ياطفلى ٠٠ لا ٠٠ ان مثلك لاتلد النساء ٠٠ ومع ذلك أود لو استطيع ان أضعك فى احشائى ياطفلى الجميل »(٨٢) ٠

ان النص يكشف لنا ان عـــلاقة التبعية بين الرجـــل والمرأة لايمكن ان تنتج علاقة سوية مثمرة ، فحين تذوب المرأة فى وضعية الخادم ـ الأم ، يذوب الرجل بدوره فى وضعية السيد ـ الطفل ، ويتحقق اخصاؤه المعنوى ٠ ويبرز هذا المعنى الى السطح فى لقاء فاطمة الأول بالسيد البدوى فى عنصر مسرحى بسيط لكنه شديد الدلالة ، وهو اللثام الذى يعلو وجه السيد البدوى ولايلبث ان يكتسى ـ فى سياق الاشتهاء والهجوم الذى تمارسه فاطمة والتمنـــع والتعفف الذى يبديه السيد البدوى ، أى فى سياق تبادل ادوار الرجل والمرأة ـ دلالة عكسية ، فيتحول علاميا من لثام رجل الى « برقع » العفة والحياء الذى ترتديه المرأة عادة ، فينتقل الى المتفرج معنى الاخصاء الذى يصيب السيد البدوى ٠



٥ ـ مستقبل الحرية فى المسرح العربى
(المـــأزق والحل)

٥ ـ ١ : المأزق الثقافى

« ان مسئولية الثمانينات الثقيلة » ، كما يقول سامى خشبة ، ليست بحاجة فقط الى قـــرارات علوية « بقــدر ماتحتاج الى وقف زحف مناخ عزلة الثقافة الوطنية وتحللها ووقف زحف بدائل التطرف ·· وهى بدائل ·· اقل ماتهدد باهداره هو جهد اجيال باكملها ، حتى تنفسح الآفاق للمناخ الجديد »(٨٣) لقد تسببت النكسة او هزيمة ١٩٦٧ فى دخول القوى الوطنية والشعبية فى الوطن العربى « فى مرحلة جزر تلت مرحلة المد السابقة خلال الخمسينات والستينات»

كما يقول سمير أمين(٨٤) ، ومع انحسار المد الثورى ، ظهرت التيارات الدينية المتطرفة كرد فعل للهزيمة « هو رد فعل اليائسين الذين سدت فى وجوههم جميع الابواب ، فاخذوا يلتمسون العون من السـماء أو من التـاريخ البعيد »(٨٥) · وضاعفت سياسة الانفتاح الاستهلاكى التى ميزت السبعينات من خطورة المد الغيبى والردة الفكرية فظهرت دعوات الى تحريم وتجريم النشاط المسرحى والفنون وتقييد حرية الفكر ، وبدا الحجاب فى الانتشار اما بهدف دينى او لتاكيد الهوية العربية ضد مايسمى بالغزو الثقافى الأجنبى ، وظهرت « كاسيتات » احمد عدوية فى اعقاب النكسة وأعقبها طوفان من الاغانى التى تمثل تيارا من العبثية والعدمية ، وظهرت ايضا فرق مسرح القطاع الخاص على التوالى ·

٥ ـ ٢ : المأزق الاقتصادى

(أ) مسرح الدولة : كان مسرح الدولة وليد المشروع القومى فى مصر فتبنته الدولة ورعته حتى ترعرع وازدهر وصلب عوده فبدأ فى مناوءتها ومحاورتها لتصحيح مسارها وكشف سلبياتها حفاظا على المشروع القومـى · ولأن الدولة كانت تأخذ المسرح مأخذ الجد الشـديد وتـدرك

فاعليته وتأثيره فقد ناوءته بدورها واشتبك المسرح مع السلطة فى صراع أخصب المسرح فنيا وفكريا رغم قرارات منع العروض الكثيرة التى شهدتها هذه الفترة خاصة بعد الهزيمة وكان من بينها الحسين ثائرا للشرقاوى ، المعار والماجور ، والوافد لميخائيل رومان ، باب الفتوح لمحمود دياب وكذلك رجال لهم رؤوس ، وانت اللى قتلت الوحش وعفاريت مصر الجديدة لعلى سالم ، المخططين ليوسف ادريس ، و ٧ سواقى ، والاستاذ لسعد الدين وهبة وغيرها

لكن مسرح الدولة دخل فى منطقة « جزر » بعد الهزيمة مع القوى الوطنية والشعبية فى العالم العربى ، واهملته الدولة فى السبعينات ، وتجاهلته وسائل الاعلام ، وسرقت البترودراما ممثليه وفنييه ، فغدا يتيما يتسول النقود والنجوم والاعلام ٠

(ب) مسرح القطاع الخاص او الفرق التجارية :

ظهرت فرق القطاع الخاص بعد النكسة وازدهرت فى السبعينات والثمانينات ونستطيع ان نمايز بين نوعين من مسرح القطاع الخاص ، الأول يضم تلك الفرق التى أنشأها مسرحيون لهم تاريخهم الفنى الطويل هربا من تدهور الحال فى مسرح الدولة فى السبعينات من جراء البيروقراطية وتضخم عدد الاداريين بالنسبة الى الفنانين والفنيين ،

وضآلة الميزانية فى عصـــر التهبت فيه تكاليف الانتـاج المسرحى ، وهذه الفرق القليلة تقترب من هيـــكل البيوت الفنية الثابتة وتتميز عروضها بدرجة من الجدية والتميز الفنى تضعها فى مصاف عروض مســرح الدولة واحيانا تتفوق عليها كما حدث فى حالة عرض انقلاب لفرقة مسرح الفن التى انشأها جلال الشرقاوى ·

أما النوع الثانى من الفرق ، فهو ما أسميه بالفرق اللقيطة التى تتجمع بصورة عشوائية لتقدم عرضا تجاريا استثماريا ثم تنحل ، وهذه هى اسوأ الفرق الموجودة ·

وتتعرض الفرق الجادة فى القطـاع الخـــاص لمأزق حقيقى وهو ضرورة رفع اسعار تذاكرها لتجارى الارتفاع الجنونى فى الاسعار منذ السبعينات وحتى الآن فى مصر ، وهكذا يحدد الظرف الاقتصادى جمهورها فيأتى معظمه من الطبقة التى يطلق عليها عادة « الطبقة الطفيلية الجديدة » أو « أثرياء الانفتاح » ، ويضطر مسرح القطاع الخاص الى مجاراة ذوق هذا الجمهور حتى يضمن الاستمرار خاصة وأن الدولة لاتمنح الفرق الخاصة أية معونات أو تسهيلات أو امتيازات بل تفرض عليها نفس الضريبة المجحفة التى تفرضها على اماكن اللهو والترفيه مثل الكازينو أو الكباريه· ان نوعية الجمهور والأزمة الاقتصادية هما فكا الازمة التى تطحن الآن مسرح القطاع الخاص ·

٥ ـ ٣ : المأزق الفنى :

واعتقد أنه قد اتضح للقارىء من تناولـــى للمازقين الثقافى والاقتصادى ٠٠ ان فنان المسرح يواجه اليوم ـ على الأقل فى مصر اختيارا صعبا : اما ان يترك مســرح الدولة الذى يخنق ابداعه لظروفه المالية والبيروقراطية ، وذلك رغم رغبته المضنية كفنان فى ان يصل المسرح كخدمة ثقافية ـ لا كسلعة ـ الى الجمهور الذى يود مخاطبته ، واما أن يتجه الى مسرح القطاع الخاص،ويطرح فنه كسلعة فى سوق البيع والشراء ، ويخاطب من سيصمون الآذان عن رسالته وينصرفون عنه فى النهاية ان لم يعدل مساره ويقدم مايطلبه السوق فيتوقف فنيا أو يغرق ابداعه فى بحار الصمت ٠ هذا هو المأزق الفنى الذى يواجه المسرحيين فى مصر ٠

٥ـ ٤ : الاحتفالية ـ حرية وحل

ذكرت فى معرض حديثى عن مفهوم المسرح فضــــل الناقد الروسى ميخائيل باختين فى ريادة تعريف الأدب كنشاط يلعـــب دورا هـــاما فى « تفكيك » الايديولوجية

السائدة وخلخلتها • وقد استخدم باختين للتعبير عن هذه الفكرة استعارة الكرنفال الشعبى التى استمدها من احتفال موسمى رومانى قديم وكان يعنى بها تلك المواقف التى تنهار فيها بنية الفوارق المراتبية المعتادة التى تنظم التدرج الاجتماعى الهرمى ، كما تنظم قواعد الخطاب والحوار الاجتماعى ـ أى تلك الفترة التى تأخذ فيها القواعد المنظمة لعلاقات البشر فى المجتمع عطلة مؤقتة يمارس الناس فيها حريتهم ويتبادلون الادوار ويجربون واقعا بديلا •

ويقترب مفهوم الكرنفال الذى طرحه باختين من الفكرة المحورية فى تيار المسرح الاحتفالى الذى بدأ ينتشر فى المسرح العربى بداية من الستينيات فى مصر ولبنان وسوريا والعراق وتونس والجزائر والمغرب ، والذى ظهر تحت أسماء عدة ورغم ذلك كانت عروضه تتحرك فى سياق واحد وتهتدى بالافكار التالية :

١ ـ المسرح قوة تنوير وتثوير للجماعة •

٢ ـ على المسرح أن يصل الى جمهوره الحقيقى من عامة الشعب فهم احوج الناس الى عملية تثوير بنية التخلف •

٣ ـ على المسرح أن يذهب الى الناس ولاينتظر ان ياتوا اليه •

٤ ـ على المسرح أن يتحـــرر من القوالب الجامدة ويضرب فى جذور تربته الاجتماعية بحثا عن اشكال الفرجة الشعبية وتطويرها مع الاستفادة من التجارب الثورية فى المسرح الاوروبى ·

٥ ـ على المسرح ان يغير معماره السلطوى وتقاليد التلقى القائمة على الطاعة والامتثال وان يشجع المشاركة، وفى سبيل ذلك يفضل هذا المسرح شكل الحلبة الدائرية التى تميز التحلقات الشعبية كما تميز المسرح الشعبى فى عصر اليونان وعصر شكسبير ·

٦ ـ على المسرح ان يتخفف من أعباء الديكور وغيره من المهمات المسرحية التى تكلف مالا لاقبل لهذا المسرح الفقير بتوفيره وتعوق الحركة والانتقال ·

٧ ـ كما يتبنى هذا المسرح مشـاركة الجمهور فى تحقيق العرض مشاركة ايجابية فهو يتبنى ايضا ويشجـع أسلوب التاليف الجماعى كلما أمكن ·

وقد قام العديد من الكتاب والنقاد بالتنظير للتيار الشعبى الاحتفالى وعلى رأسهم يوسف ادريس وتوفيق الحكيـــم و د· على الراعى و عبد الكريم برشيد والطيب الصديقى وعز الدين المدنى وعبد الرحمن بن زيدان ، واصبح لدينا نظرية فنية شبه مكتملة ، ويمثل كتاب عبد الكريم برشيد حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى الذى يقدم صورة شبه كاملة لتاريخه ومبادئه وطموحاتهمانيفستوالاحتفالية·

وحتى يحقق هذا التيار اهدافه عليه ان يحاول فى المستقبل تلافى العيوب التالية التى تعوق انطلاقته الى حدود الممكن والى جماهيره التى تنتظره بشوق وشغف :

١ ـ على المسرح الاحتفالى الا يطرح نفسه فقط كتجربة فى المهرجانات العربية التى تتوجه الى المثقفين فقط سعيا وراء التقييم النقدى ، بل عليه ان ينطلق الى الشارع سعيا وراء استجابة الناس وتحقيق مصداقيته ٠

٢ ـ المسرح الاحتفالى لن يؤتى ثماره دون استمرارية فالعروض الموسمية لاتخلق تيارا مسرحيا شعبيا ، وعلى المثقفين جميعا أن يمارسوا الضغوط على حكوماتهم لتدعيم هذا المسرح خاصة وانه مسرح فقير فى تكاليفه ٠

٣ ـ الا يستغرق فى توجهه التراثى فيتحول من نشاط ثورى تفكيكى الى نشاط مؤازر لبنية التخلف ٠

٤ ـ على هذا المسرح أن يجدد شبابه دوما بالدماء الجديدة فينتظم فى صفوفه كتائب جديدة بين الحين والآخر وان يفسح المجال للنقاش والجدل بين صفوفه حتى يتمكن من تلافى عيوبه قبل ان تصبح سمات راسخة ٠

لقد اقنعتنى التجارب الشبابية الأخيرة فى مجال المسرح فى مصر وأكثرها يدور تحت مظلة الثقافة الجماهيرية (التى مازالت تكافح تحت شعار المسرح خدمة وحق لكل الناس ، وذلك رغم كل المعوقات) ٠

اقنعتنى هذه التجارب بأن مسرح الشباب ومسرح الجماعة الاحتفالى المتحرر هو أمل المستقبل ، وهاهى الفرق الشبابية تكثر وتتعدد ـ فرقة الورشة ، فرقة الطيف والخيال ، فرقة السرادق ، فرقة المسرح الريفى ، فرقة المسرح الصوتى وغيرها ـ فرق فقيرة مجاهدة ، غنية بالمواهب والأفكار والآمال .. رغم تردى الثقافة وانحسار المد الثورى . وبين أيدى هؤلاء الشباب وشباب المسرح فى كل دولة العربية أضع مسئولية حرية المسرح .. وهى أيد أمينة .

هوامش

(١) ممدوح عدوان ، **محاكمة الرجل الذى لم يحارب** ، بيروت : دار ابن رشد ، بدون تاريخ ، ص ٢٥ ـ ٢٦ ٠

(٢) محمود دياب ، **باب الفتوح** ، القاهرة : الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٧٤ ص ١٩٩ ٠

(٣) نجيب سرور ، **الحكم قبل المداولة** ، القاهرة ، دار الف للنشر ، بدون تاريخ ، ص ٥١ ـ ٥٢ ٠

(٤) الفريد فرج ، **النار والزيتون** ، مجلة المسرح ، العــدد ٦٩ ، يناير ١٩٧٠ ، ص ٦٧ ـ ٩١ ٠

(٥) سميح القاسم ، **كيف رد الرابى منــدل على تلاميذه** ، مجلة الجديد (الضفة الغربية) فبراير ١٩٧٣ ، ص ١٩ ـ ٢٧ ٠

(٦) سعد الله ونوس ، **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** ، بيروت: دار الآداب ، الطبعة الثانية ، ابريل ١٩٨٠ ، ص ١١٢ ٠

(٧) فرقة بلالين ـ بالأرض المحتلة ، **العتمة** ، **الأقلام** ، العدد السابع ، السنة السادسة عشرة تموز ١٩٨١ ، ص ١٢٣ ـ ١٢٨ ٠

(٨) عبد الرحمن الشرقاوى ، **الحسين ثائرا** (الجزء الأول من ثار الله) ، القاهرة دار الكاتب العربى ، بدون تاريخ ، ص ٢٢٤ ٠

(٩) محمد عنانى ، **الغربان** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٩٩ .

(١٠) عبد الكريم برشيد ، **الناس والحجارة** ، نسخة مصورة من مجلة **أسفار** (حصلت عليها من المخرج المصرى محمد سامى الذى سيخرجها للعرض اثناء مهرجان القاهرة الثانى للمسرح التجريبى) ، العراق ، بغداد ، العدد ١٢ ، ابريل ١٩٨٧ ، ص ١١٠ ـ ١٢٥ .

(١١) زكريا ابراهيم . **مشكلة الحرية** ، القاهرة : مكتبة مصر الطبعة الثانية . بدون تاريخ ص ١١٨ ـ ١١٩ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

(١٣) جبرا ابراهيـــم جبرا ، **الفن والحلم والفعل** ، بغداد : دار الشئون الثقافية ، وزارة الثقافة والاعلام ، بدون تاريخ ، ص ٧٨ ـ ٧٩ .

(١٤) المرجع السابق ، ص ٧٨ .

(١٥) محمود زيدان ، « حرية الانسان فى الميزان » ، **مجلة عالم الفكر** ، المجلد الثالث عشر العدد الأول ، ابريل ـ مايو ـ يونيو ص ١٧٠ .

(١٦) زكريا ابراهيم ، **مشكلة الحرية** ، ص ١٦٩ .

(١٧) جابر عصفور ، « قراءة فى لوســـيان جولدمان عن البنيوية التوليدية » ، **فصـــول** ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، يناير ١٩٨١ ، ص ٨٥ .

(١٨) زكريا ابراهيم ، **مشكلة الحرية** ، ص ٧٥ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٩ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٩٦ ـ ١٩٧ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٩٥ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٧٧ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٧٥

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .

(٢٦) انظر :

Terry Eagleton, **Against the Grain, Selected Essays**, London, Verso, 1900, esp. Chapter One, entitled, «Macherey and Marxist Literary Theory».

(٢٧) انظر لمؤلفة البحث فصل « الدراما البطولية » في كتابها **أضواء على المسرح الانجليزي** ، تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٢٨) انظر

Terry Eagleton, **Against the Grain**, — 106 — 109.

(٢٩) السيد ياسين ، **التحليل الاجتماعي للأدب** ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٢ ، ص ٦٦ .

(٣٠) انظر :

Michele Barrett, «Ideology and the Cultural Produoction of Gender», **Feminist Criticism and Social Change**, ed. Judith Newton and Deborah Rosenfelt, London, Methuen, 1985, P. 68.

(٣١) انظر :

Mikhail Bakhtin, « Discourse and the Novel », **The Dialogic Imgination**, ed. Michael Holquist, Austin and London, 1981, PP. 259 — 422.

(٣٢) انظر على سبيل المثال الجـزء المعنون « الايديولوجيا الخفية » في :

Christopher Butler, **Interpretation, Deconstruction and Ideology**, Clarendon Press, Oxford, 1986, PP. 103 — 10.

(٣٣) **Feminist Criticism and Social Change** P. 77.

(٣٤) جلال فاروق الشريف ، **ان الأدب كان مسئولا** ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٢ ٠

(٣٥) مسرحية **العتمة** ، الأقلام ، ص ١٤١ ٠

(٣٦) Martin Esslin, **Mediations**, Abacus, London, 1983, P. 201

(٣٧) برتولد بريخت ، **نظرية المسرح الملحمي** ، ترجمة جميل نصيف ، بيروت : عالم المعرفة ، بدون تاريخ ، ص ٤٣ ٠

(٣٨) تيري ايجلتون ، « الماركسية والنقد الأدبي » ، ترجمة جابر عصفور ، **فصول** المجلد الخامس ، العدد الثالث ، ابريل / مايو/يونيو ١٩٨٥ ، ص ٢٩ ٠

(٣٩) انظر **أضواء على المسرح الانجليزي** ، مرجع سابق ٠

(٤٠) انظر :

(٤١) تيرى ايجلتون . « الماركسية والنقد الأدبى » ، **فصول** ص ٢٨ .

(٤٢)
William, Tydeman, **The Theatre in the Middle Ages**, Cambridge University Press, 1978, Chapter I.

(٤٣) عز الدين اسماعيل ، **قضـــايا الانســـان فى الأدب المسرحى المعاصر : دراسة مقارنة** ، دار الفكر العربى ، بدون تاريخ ص ٩٣ .

(٤٤) زكريا ابراهيم ، **مشكلة الحرية** ، الفصل السادس .

(٤٥) عز الدين اسماعيل ، **قضايا الانسان** ، ص ٩٢ ــ ٩٣ .

(٤٦) رولان بارت ، **مقالات نقدية فى المسرح** ، ترجمة سهير بشور ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٧ ، ص ٤٤ .

(٤٧) جان بول سارتر ، « المسرح اسطورته وحقيقته » ، ترجمة حنين حاصبانى ، **مجلة الحياة المســـرحية** ، العدد ٢ ، شتاء ١٩٧٧ ، ١٩٧٨ ، ص ٣٣ .

(٤٨) **معجم علم الأخلاق** ، ترجمة توفيق سلوم ، موسكو ، دار التقدم ، ١٩٨٤ ، ص ٢٣ .

(٤٩) مصطفى حجازى ، **التخلف الاجتماعى : سيكولوجية الانسان المقهور** ، بيروت : معهد الانماء العربى ، الطبعة الرابعة ١٩٨٦ ، ص ٢٢٨ .

(٥٠) المرجع السابق .

(٥١) محمد عابد الجابرى ، **تكوين العقل العربى** ، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٨ ، ص ٨٦ .

(٥٢) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص ٩٣ .

(٥٤) **التحديات التى تواجه المرأة العربية فى نهاية القرن العشرين** ، القاهرة : منشورات تضامن المرأة العربية ، بدون تاريخ ، ص ٤٦ ، ٥٢ .

(٥٥) أحمد عبد المعطى حجازى ، « العلمانية فريضة العلم والحرية » ، **الأهرام** ، ٨٩/٧/٢٦ ، ص ١٢ .

(٥٦) المرجع السابق

(٥٧) المرجع السابق

(٥٨) المرجع السابق

(٥٩) مصطفى حجازى ، **التخلف الاجتماعى : سيكولوجية الإنسان المقهور** ، ص ٢٠٩ .

(٦٠) المرجع السابق

(٦١) المرجع السابق

(٦٢) المرجع السابق

(٦٣) عبد الرحمن الشرقاوى ، **وطنى عكا** ، بيروت : دار الشروق ، بدون تاريخ ، ص ٩٣ ــ ٩٧ ، ١٠٩ ــ ١١٢ .

(٦٤) محمد عنانى ، **السجين والسجان ومسرحيات أخرى** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ المتقطفات الواردة فى البحث تقع على التوالى فى ص ٢٦ ، ٣٥ ، ٣٤ ، ٢٧ .

(٦٥) مصطفى حجازى ، **التخلف الاجتماعى : سيكولوجية الانسان المقهور** ، ص ٢١٠ .

(٦٦) محمد عنانى ، **الغربان** ، ص ٢٥ .

(٦٧) صلاح عبد الصبور ، **ليلى والمجنون** ، بيروت : دار الشروق ، ١٩٨١ ، ص ٦٢ .

(٦٨) المرجع السابق ، ص ٦٣ .

(٦٩) المرجع السابق ، ص ٥٦ .

(٧٠) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(٧١) المرجع السابق ، ص ٥٥ ـ ٥٦ .

(٧٢) رشاد رشدى ، **بلدى يابلدى** ، القاهرة : مكتبة الانجلو بدون تاريخ .

(٧٣) سعد الدين ابراهيم ، **مدخل الى فهم مصر** ، بيروت : معهد الانماء العربى ، ١٩٨١ ، ص ٢٤ .

(٧٤) فؤاد زكريا ، « اسطورتان عن الحكـم والاعوان » ، **مجلة العربى** ، العدد ٢٩٠ ، يناير ١٩٨٣ ، ص ١٧ .

(٧٥) سعد الله ونوس ، **الملك هو الملك** ، بيروت : دار الآداب ، الطبعة الرابعة ١٩٨٣ ، ص ١١٦ .

(٧٦) محمود أمين العالم ، **الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر** ، القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، بدون تاريخ ، ص ٦٠ .

فهـــرس

رقم الايداع ٥٠٨٥ /١٩٩١
الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 — 01 — 2770 — 1

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الحرية والمسرح

إن اى حديث عن المسرح عامة ، وعن المسرح العربى خاصة فهو فى حقيقة الامر حديث عن الحرية ، فإذا كانت الحرية فى المفهوم السيكولوجى البرجسونى ترتبط بفكرة الخلق او الإبداع ، وإذا كانت مهمة الإنسان فى الفكر الماركسى ايضا إنما تتحصر فى القيام بعملية إبداعية مستمرة ، الا وهى عملية التحرر ، فإن الإبداع الفنى فى شتى المجالات يصبح بصورة منطقية ابلغ تجسيد للحرية ، وكذلك فإن الظاهرة المسرحية الحقيقية هى فى جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة

الكتاب القادم

ورقات فى هواء مجنون

د. رفيق الصبان

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣٠ قرش